THESAVRVS ARTIVM

GIVLIO FARINA

LA PITTVRA EGIZIANA



FRATELLI TREVES · EDITORI · MILANO


22501701922

THESAVRVS ARTIVM

COLLEZIONE DIRETTA DA

ARDVINO COLASANTI

GIVLIO FARINA

LA

PITTVRA EGIZIANA



FRATELLI TREVES EDITORI - MILANO
MCMXXIX

Milano – Tip. Fratelli Treves.

Innanzi alle opere egiziane delle tre arti figurative, architettura, scultura e pittura, noi moderni del secolo XX ci sentiamo diversamente commossi.

Ci soggioga la potenza maestosa dell'architettura per la massa imponente e la solidità della costruzione, per il ritmo delle linee, per la riposante simmetria delle parti, per la sapiente distribuzione delle luci. La scultura or affascina con la schietta, vivace, spiccata impronta di naturalismo, or atterrisce per il severo, impenetrabile volto di un faraone, or rasserena con la pacata maestà del Ramessèse di Torino, ora inebria col dolce aspetto della bella regina Nofretète.

Nulla di simile avviene contemplando una pittura egizia. Talvolta ci sentiamo estranei, un po' come le persone rozze e primitive stentano a comprendere il soggetto raffigurato in una fotografia. Restiamo freddi, direi quasi perplessi, innanzi a quelle forme e a quei colori, incerti nel giudizio, restii a comprendere, irritati dal nostro stesso imbarazzo. Spesso, invece, occorre iniziarsi, ossia sostituire al puro sentimento la riflessione dell'intelletto. Solo educando il nostro gusto, ci apparirà il valore di quelle opere che avevano destato in noi ben poco interesse, appena qualche curiosità.

Questo atteggiamento del nostro spirito è dovuto al distacco nettissimo tra la pittura antica e la moderna. Un abisso è tra esse.

Secoli e secoli di tormentose ricerche tecniche ed estetiche hanno creato fini ideali di perfezione, ossia la prospettiva, i valori plastici, la distribuzione delle luci e delle ombre, il tono dei colori, a cui gli antichi mai avevano pensato, o almeno che mai riuscirono a tradurre nella pratica.

Non intendo qui stabilire il merito che spetta agli antichi per i progressi della pittura moderna e decidere se il nostro Rinascimento possa riallacciarsi all'arte antica, o piuttosto debba venire considerato

come uno sviluppo da essa indipendente e connesso al progredire delle scienze, all'individuale sforzo di arditi innovatori, alle prodigiose iniziative del genio, a particolari circostanze storiche, a tutti quegli elementi ponderabili ed imponderabili che determinarono l'aspetto dell'arte nuova. Prescindendo anche da tale dipendenza, non credo inutile per l'artista considerare i problemi che occuparono lo spirito di quei lontanissimi compagni egiziani, i tentativi con cui si sforzarono di risolverli, senza mai pervenirvi.

A differenza di molti odierni, quei pittori diedero importanza somma al disegno efficace modellatore dei contorni. Esperto o mediocre, l'artista si preoccupò sempre di rendere le forme che egli voleva ritrarre; e in genere le sue opere sono notevoli, qualche volta insuperabili, per l'agile eleganza delle linee, sempre armoniche, espressive, corrette e pure. Se ne diede il merito alle leggiadre innumerevoli figurette della scrittura geroglifica che educava la mano con un costante diuturno esercizio. V'è molta esagerazione. In realtà gli Egiziani non si valevano della scrittura geroglifica per gli usi quotidiani, ma di una forma corsiva, che noi chiamiamo ieratico, punto più artistica della nostra. I geroglifici (Tav. 53) hanno un fine decorativo; tanto che spesso nelle iscrizioni, in favore della simmetria, venivano spostati i segni delle parole. Dobbiamo piuttosto credere che un forte istinto estetico facesse tenere in pregio per quattro millenni l'ingombrante primitiva pittografia e influisse sulla qualità del disegno. Pochi tratti sintetici bastano ad esprimere l'emozione che ha colpito l'artista, a renderci un'immagine piena di freschezza, componendo un ritmo di linee armoniose. Questo innegabile virtuosismo, disinvolto, signorilmente elegante, fa chiudere gli occhi su difetti innegabili anch'essi.

Sin dai tempi più remoti, l'artista si preoccupò dei rapporti di misura che passano tra le varie parti del nostro corpo e volle fissare il canone che regolava il disegno della figura umana. Già dalla IV dinastia, 2644-2541 anni avanti l'era volgare, nella posa eretta si attribuiva alla testa un settimo di tutto il resto. Veniva considerata pure la lunghezza del piede e due di queste misure fissavano l'altezza del ginocchio; tre altre, separavano il ginocchio dalle ascelle; una per lato dal centro dello sterno, indicavano l'estremità delle spalle. Non si tratta di regole costantemente seguite; anzi spesso, per negligenza, per ignoranza, o per capriccio, l'artista le trasgredisce. Poco male: ne guadagna la varietà.

Nonostante questo scrupoloso amore dell'esattezza, questa tendenza ad osservare, sorprende che talvolta si trascuri la giusta proporzione tra cosa e cosa. Una farfalla può essere grossa come un'oca sua vicina; un'oca, quanto il cuoco che la gira sullo spiedo; un bue (Tav 83), più piccolo del bovaro che lo conduce. La figura che è il centro ideale della scena

assume sempre dimensioni gigantesche in confronto alle altre (Tav. 121); e perciò, accanto al marito, spesso la moglie è una minuscola forma (Tav. 126).

E sorprende anche che la pittura abbia trascurato per il nudo quel minimo di studio che la scultura sin dagli inizi manifesta. Solo qualche leggera piega sul ventre (Tav. 80) e nulla più! Di panneggiamenti, neppur l'ombra. E molto se anche nei tempi migliori l'artista s'ingegna a ritrarre la pieghettatura dèlle stoffe come righe uniformi; e occorre giungere ai tempi di Amenhòtpe IV e di Tutanhamòn, 1375-1350 avanti l'era volgare, per scorgere qualche movimento nelle vesti, nei nastri, nelle cinture, nei veli.

Pure, considerando la povertà della loro tavolozza, ci dobbiamo convincere che i pittori egiziani sono degni di ammirazione. La gamma dei colori per loro è presto esaurita: nero, azzurro, rosso, verde, giallo, bianco, come essi li elencavano. Qualche gradazione in chiaro o in scuro non poteva aiutare molto gli effetti nei loro dipinti. Ma questi colori fulgidi e tenaci formano oggetto di invidia e di meraviglia per i moderni, che non sempre riescono ad arrestare l'azione deleteria del tempo.

Ogni artista li avrà preparati da sè, con molto lavoro e molta pena. Il bianco, meraviglioso bianco di un candore inalterabile, si ricavava macinando il calcare puro delle conchiglie; e famosissimo era quello che proveniva dai dintorni di Paretonio. Qualche volta ne offrivano in piccolissima quantità le matrici di arenaria. Usavano anche il gesso. Altra meraviglia è il bell'azzurro oltremarino, fornito dal lapislazzuli in polvere; preparato artificialmente ossidando il rame, e forse anche il ferro, insieme a nitro ed arena, risultava un azzurro biadetto. Per il nero si aveva il carbone, specie quello del tamarisco, e terre ricche di ossidi di ferro. Le ocre gialle e rosse, che pare venissero bruciate, consentivano varie gradazioni nei due colori. Secondo alcuni, gli Egiziani avrebbero conosciuto l'orpimento; certo estraevano dal ginepro il minio e usavano la robbia dei tintori. Ma fra questi colori persistenti e fulgidi, il verde oliva ebbe scarsa fortuna e le pitture in cui venne usato presentano sensibilissime alterazioni.

Nell'insieme, ben misera cosa gli elementi con cui componevano le tinte e miseri gl'ingredienti che servivano ad amalgamarle: gomma di acacia spinosa, acqua di olibano secco. Sembra che anche il miele e il latte fossero adoperati.

Pure il paziente artista, con piccole macine di pietra, polverizza finemente quelle sostanze, le foggia a panetti, o in forme oblunghe come anche oggi si presenta l'inchiostro di Cina, le incastra nelle cavità che la sua stretta tavolozza rettangolare porta in alto e, tolti dal ripostiglio centrale i suoi pennelli di giunco, eccolo pronto al lavoro.

Una volta almeno un pittore fu rappresentato innanzi al suo caval-

letto; ma nessun lavoro così fatto è pervenuto sino a noi. Si dovevano dipingere vaste pareti di pietra, per lo più scabrose roccie, che bisognava appianare con un impasto di calce, argilla e sabbia e su questo distendere un sottilissimo strato di gesso. Poi, per mezzo di una cordicella intinta nella sinopia, vi si tracciava un reticolato a quadri (Tav. 92). Questa lunga preparazione dimostra che gli Egiziani lavoravano a tempera e non a fresco. Il reticolato aiutava a distribuire con esattezza meccanica le figure. Il primo abbozzo con segni rossi veniva poi ripassato in nero. Se, invece, le figure dovevano essere riempite di colore, ancora una volta il contorno si ritoccava in rosso. Questi due tipi, pieno e a contorni, furono di tutti i tempi e appaiono sin dal principio separati e distinti, non riduzione l'uno dell'altro.

La stessa scarsa varietà dei colori ne rendeva convenzionale l'applicazione. La carne bruna degli Egiziani si ritraeva con il rosso più o meno carico. Soltanto per dar risalto a due o molte figure se ne variavano le tinte (Tav. 23). La pelle delicata e chiara delle donne, tendente all'olivastro, viene resa poco felicemente col giallo chiaro. I capelli sono sempre neri; le vesti, se di tela, bianchissime; se di altri tessuti, policrome; e così gli ornamenti e i gioielli. La carnagione degli stranieri aveva anch'essa un trattamento particolare: bruno o scuro per gli Etiopi, nero per i Negri, rosa per i Libi, giallo per gli Asiatici. La vegetazione era verde, le acque azzurre e qualche linea nera ondulata indicava la mobilità del flutto. Un giallo sporco con punteggiatura rossa esprime la sabbia ed i ciottoli del deserto (Tav. 33).

La vivacità delle tinte, applicate pure, offende con la troppa crudezza sotto i cieli settentrionali; ma già tra noi l'effetto è più blando. Per apprezzarle giustamente devono essere vedute in Egitto, là dove la violenza della luce annienta ogni contorno, cancella ogni ombra e, perchè le cose si rendano visibili, occorre la violenza del colore. Questa la ragione per cui anche le statue spesso vengono animate con la pittura e smaglianti bassorilievi policromi ornano le opere architettoniche (Tav. 12). Anzi nessun bassorilievo è davvero compiuto se manca di colori.

Si disse, quindi, che in Egitto la pittura rimane l'umile ancella, la Cenerentola, delle due sorelle maggiori, architettura e scultura. Nulla è più erroneo. A me sembra invece che le tre arti si diano con amore di sorelle la mano. Il bassorilievo policromo si faceva preferire alla pittura per la sua maggiore resistenza e per la facilità del suo restauro. Gente pratica come tutti i contadini, gli Egiziani vogliono opere eterne, per spendere bene il loro denaro ed anche per la intensa brama di sopravvivere nella memoria dei futuri. Bellezza e insieme solidità. Ad assicurare la persistenza dei colori un principe che si piccava di pittura, Nefrmèe figlio del faraone Senfòre, 2630 anni avanti l'era volgare, aveva

pensato di applicarli in pasta dentro incassature della pietra (Tav. 9-10); ma la strana moda non attecchì. Rimase invece il rilievo, specie quello incavato, per salvaguardare la pittura e garantirne la durata nel tempo. Da parte sua il pittore, più minuzioso dello scultore, rifinisce i particolari che quegli tralascia, aumenta così il pregio all'opera comune. Ma non sempre le circostanze permettono questa onesta collaborazione. Talvolta, per la cattiva qualità del calcare, non era possibile lavorare a scalpello le pareti di una tomba scavata nella roccia; ovvero si opponevano ragioni economiche, o il gusto personale; allora il pittore si sbrigava da sè.

È strano che il bassorilievo non abbia mai imposto alla pittura il problema delle ombre. Un unico tentativo è il tono più oscuro di colore con cui i pittori della XIX dinastia, circa 1340-1200 anni avanti l'era volgare, intendono esprimere la rotondità delle membra; ma non ebbe efficace sviluppo. Forse dalla statuaria proviene l'idea d'indicare in nero il vuoto delle narici e l'apertura della bocca, apparente nella pittura del nuovo regno. Nella XVIII dinastia, 1570-1340 anni avanti l'era volgare, si manifesta l'uso di rendere in rosa e giallo le carni trasparenti dai veli, a differenza di quelle nude, in rosso bruno. Ma manca un impiego diffuso e costante di tali innovazioni; il progresso si limita a conquiste individuali e quindi non perviene a trasformare efficacemente l'arte.

Anche il problema della prospettiva non fu risolto, nonostante sforzi evidenti che indicano negli artisti una seria preoccupazione.

Non ci affanneremo a dimostrare che, come tutti gli uomini, gli Egiziani avevano osservato il diminuire delle grandezze in rapporto all'allontanamento. Essi, nelle costruzioni architettoniche non trascurano tenerne conto. È pur certo che avranno veduto indeterminati di forma gli oggetti remoti e convergenti due parallele; sono fatti troppe volte offerti dall'esperienza per sfuggire all'osservazione. Ma, come tutti gli artisti che precedettero i Greci dell'età classica e molti dopo, gli Egiziani repugnarono dal ritrarre quelle apparenze ottiche, perchè ne risultava una deformazione delle linee in aperto contrasto con l'immagine impressa nella mente (Tav. 21). Non per nulla un filosofo, Platone, sebbene abbastanza proclive a bearsi di cose irreali, quanto a prospettiva aveva lo stesso sacro orrore!

Comunque, anche il pittore egizio disponeva di due sole dimensioni, altezza e larghezza; quando doveva rendere la profondità, era costretto a ricorrere ad una convenzione. Nessuna via di uscita. Mille volte avrà potuto evitare gli scorci, rappresentare gli oggetti sul loro asse principale che, mostrandoli quasi interi sebbene piatti, li caratterizza a sufficienza onde obbliare il volume. Ma non sempre tutto andava facile così. E allora l'artista, senza abbreviare linea, trasformava la profondità in un'altezza o in una larghezza e lasciava alla sagacia dell'osserva-

tore l'impegno di capire. Non di rado, quando manca la conoscenza diretta delle cose raffigurate, anche il più sagace si trova nell'imbarazzo e occorre rinunciare a capire.

Primo scabroso scoglio: la figura umana. Riprodurla per intero di fronte, senza scorcio è difficile. Si salta l'ostacolo e si preferisce il profilo. In profilo (Tav. 28) la testa non offre intralcio, meno l'occhio. Ma anche qui il rimedio è presto trovato: l'occhio si ritrae di fronte. Il busto è per lo più ben delineato, quando le braccia sporgono entrambe in avanti per compiere un'azione; o entrambe indietro, legate supponiamo. Quando il braccio è pendente lungo il corpo, il profilo della spalla presenta una reale difficoltà, una difficoltà insormontata. Ogni volta che se ne tentò il disegno, riuscì mostruosa (Tav. 12). Dunque, sin dagli inizi, prevalse l'abitudine di tracciare le spalle di prospetto, lasciando in profilo e braccia e mani, come il ventre ed i piedi, in cui sino alla XVIII dinastia appare un dito solo. Non è dubbio che il petto fosse invece ritratto in pieno. Lo lasciano intuire la disposizione delle mammelle nell'arte preistorica e più tardi nella figura del dio Nilo, le collane, le bretelle delle vesti. Nel tempo storico, se nell'uomo e nella donna si ritrae una sola mammella sporgente in avanti, è per agevolarne il disegno (Tav. 48). Per la stessa ragione l'ombelico è spostato lievemente nell'interno del corpo.

È chiaro che non principî logici, ma compromessi regolano l'arte di questi pittori. Trovandoli assai comodi ed anche per quello spirito conservatore che caratterizza il popolo egiziano, raramente se ne distaccano. Ho detto raramente. La suonatrice di liuto (Tav. 88), una schiavetta nella tomba di Rehmirìe (Tav. 69), qualche figura di Tutanhamòn (Tav. 143) sono i soli scorci che l'artista egiziano abbia tentato.

Nè debbono trarci in inganno i disegni di uccelli colti a volo. A prima vista sembrerebbero presi di sbieco; ma non è così. Per mettere in evidenza tutte e due le ali il pittore non ha altra via che disporne una più in basso dell'altra. Quando l'uccello si posa, il profilo del corpo taglia l'attaccatura delle ali; veduto da sotto, il profilo taglia solo l'ala più bassa; veduto da sopra, la più alta (Tav. 46). Dunque una convenzione e null'altro.

Allorchè si tratta di più oggetti, per la prospettiva il pittore preferisce lo spostamento in alto. Vuol riprodurre le cose che si trovano su di una tavola? Nulla più semplice. Egli sul profilo di essa le disegna di prospetto. Se numerosi sono gli oggetti, egli li rappresenterà sempre nello stesso modo, ma in più file sovrapposte, come vediamo per le offerte, pane, cibi e fiori, deposte sugli altari (Tav. 101).

Una vasca d'acqua tra le palme è riprodotta sempre di prospetto, ma in alto sotto la chioma degli alberi, o dietro i fusti, o intersecata da essi. Questo lo stile antico, che dura però nelle scene di soggetto reli-

gioso (Tav. 147). Verso la seconda metà della XVIII dinastia, le piante circondano la vasca con naturalezza maggiore (Tav. 97).

Sarà difficilissimo ad un osservatore profano comprendere che, ad esempio, la massa d'acqua in forma di montagna attorniante i pesci presi con l'arpione (Tav. 120) non indica l'insenatura del fiume in disegno verticale, ma solo l'elemento in cui i pesci stanno. A provarlo basta ricordare l'analogia felicemente trovata in una raffigurazione medioevale del battesimo, in cui l'acqua del Giordano come montagna contorna il Cristo immerso.

Per non trovarsi innanzi alla pittura egiziana come chi ascolti un linguaggio che non comprende, è indispensabile conoscere le convenzioni a cui essa ricorre. Ignorandole, non sarebbe ad esempio agevole rendersi conto, nel disegno di un sarcofago, che l'arco tracciato sul lato maggiore di esso è riduzione del suo coperchio a botte. Sviluppando il volume con un piano dal basso all'alto, si sarebbe ottenuta una figura insignificante; l'artista lo rende con una sezione, ma la rivolge di faccia. Bisogna convenirne: il pittore egiziano non è scarso di espedienti più o meno ingegnosi.

Quando occorre, disegna anche in altezza su piani successivi, uomini, animali e cose che dovrebbero stare in profondità. I quattro stipi che il faraone offre ad un dio (Tav. 151), o le quattro schiere che trasportano un colosso (Tav. 47), vengono messi in quattro file, una sopra l'altra; e ciascuno ha sotto i piedi il suolo che lo regge.

Altre volte, invece, le figure sono disposte sopra un piano unico orizzontale, successivamente. Se nella statuaria la donna è seduta alla sinistra del marito e posa la destra sulla spalla destra di lui, nel disegno basterà far precedere l'uomo alla sua compagna (Tav. 80). Ma se il gruppo guarda verso destra, il desiderio di renderli l'uno e l'altra visibili consiglierà che la donna abbracci l'uomo con la sinistra (Tav. 79). La danza innanzi al padrone si eseguiva su di un solo fronte; ma, nella pittura, le fanciulle appaiono scaglionate l'una dietro l'altra (Tav. 34); e noi giungiamo a ricostruire la scena solo perchè la mano di una danzatrice copre il gomito della vicina.

Tanto nella prospettiva verticale (Tav. 114), quanto nella laterale (Tav. 108), il ravvicinamento delle figure, così che i contorni siano solo in parte maggiore o minore visibili, concorre molto all'illusione ottica e fu mezzo ingegnoso. Qualche volta la parte visibile delle figure più lontane è minima e solo la differenza dei colori (Tav. 96), voluta o no, impedisce la confusione. Il profilo di due dame, ad esempio (Tav. 91), è quasi totalmente nascosto da quello della prima. Appena qualche linea fa sospettare la loro esistenza dietro la compagna. Finora conosciamo un solo artista che giunse all'audacia del raccorciamento per le figure lontane (Tav. 90).

Altri, con palese incoerenza, tracciano le remote più grandi delle vicine. Nel gruppo delle lamentatrici (Tav. 139), quelle sulla prima linea si potrebbero credere fanciullette, se la loro acconciatura ed il vestito non ci rivelasse che si tratta di donne; solo la piccoletta ignuda è una bambina.

Le difficoltà della prospettiva erano risolte dall'artista egiziano in maniera più o meno felice. La scelta dipendeva dal suo gusto, dallo spazio, da genere della pittura. Occorre però tener presente che la necessità lo costringeva ad affrontarle caso per caso e soluzione uniforme non sempre era possibile. Abbiamo già veduto quante volte il pittore muti di prospettiva nel ritrarre uno stesso corpo umano, disponendone le varie membra non secondo logica, ma come più gli conviene. Lo stesso può dirsi per gli oggetti e per le scene complesse.

Guardate il traino funebre che trascina una cappella con la statua del defunto. Il traino è disposto sul suo asse maggiore, la cappella invece è di fronte con i battenti aperti, la statua interna è ritratta di profilo. In un'altra immagine l'artista si disimpegna con una disinvoltura invidiabile. Due uomini portano una seggiola. Il disegno delle due figure umane di profilo, spostate lateralmente, è abbastanza regolare. La seggiola però viene ritratta in piena fronte, con il suo alto schienale ed i bracciuoli. Se le gambe fossero state liscie, l'artista le avrebbe tracciate senza difficoltà. Ma purtroppo sono zampe leonine sopra un alto zoccolo; ignorando lo scorcio, non si possono rendere con chiarezza. L'impaccio è subito sormontato; in questa parte della seggiola, l'artista muta di nuovo la prospettiva e ci dà le quattro zampe di profilo.

Se fosse mancato questo particolare, facilmente avremmo potuto credere nella figura ora descritta che gli Egiziani fossero pervenuti alla prospettiva obliqua. Tale falsa impressione riportiamo pure osservando l'immagine del signore che quattro uomini recano adagiato in portantina e seguito da uno scudiero. Non c'è dubbio che il problema della prospettiva assillava gli spiriti. Chi disegnò l'interno di una paniera con un semicerchio sul profilo di quella, evidentemente tentava una soluzione. L'avrebbe ottenuta deformando la linea: ma questo, come abbiamo detto, repugnava ancora al suo sentimento e non potè ottenere di più.

Lo spaccato, ossia la rappresentazione degli interni come se fosse tolta la parete innanzi all'osservatore, è conosciuto dagli Egiziani. Spesso le case vengono rappresentate così per mostrare l'attività di quelli che le abitano, gli oggetti che le fanno belle. Ma qualche volta l'artista complica, mescola al grafico della pianta i disegni della parte architettonica e delle cose; vuole essere più compiuto e riesce oscuro (Tav. 55). Come spaccato io vorrei considerare anche la caccia nel canneto. V'è chi pensa, invece, che l'artista dipinga i cacciatori dinanzi alle canne con la stessa disinvoltura che gli fa trasportare sotto la chioma delle palme la vasca del-

l'acqua. Ma questa spiegazione lambiccata è superflua, visto che non solo si conosceva lo spaccato, ma se ne faceva persino abuso. Uno non ha ostacolo di sezionare il ventre della dèa del cielo per mostrarci il piccolo Sole che dovrà nascere al mattino. L'altro ci mostra la testa di un sacerdote attraverso una maschera, come se la maschera fosse di vetro. Un altro ancora, un uomo coricato sul letto e che è ricoperto da un lenzuolo. Questo è ridotto ad una semplice linea in arco; e quindi come se non esistesse. Per la posizione delle braccia e delle spalle, l'uomo ci appare volto sul fianco destro; ma le altre parti del corpo sono trattate come se egli giacesse supino, per evitarne lo scorcio.

Un braccio mosso basta per aggiungere grazia alla figura, che l'arte antica concepisce piantata ben salda al suolo sui due piedi. Anche quando l'uomo corre, il tronco rimane sempre eretto. In qualche pittura i due stati di posa e di moto negli animali si distinguono appena per una differente apertura delle zampe. Si può dire che il progresso consiste tutto nello sforzo di togliere la rigidità ai corpi ed animarli. I più audaci li piegano, li prostrano, li sollevano da terra. Sul finire della XVIII dinastia le linee curve predominano e veramente l'arte diventa moto. Queste qualità, un po' attenuate, durano ancora al principio della XIX dinastia e poi la rigidità segna una nuova decadenza.

Non tenendo conto di questo innegabile progresso, si è voluto attribuire il magnifico impeto dei puledri, che trascinano il carro sia del faraone incalzante i nemici, sia dell'arciere che saetta la selvaggina, ad un influsso straniero; il quale si sarebbe manifestato quando in Egitto fu introdotto il cavallo. Si dimentica, mi sembra, che le prime sue raffigurazioni, nei dipinti della XVIII dinastia, sono vere caricature e provocano il riso; le sue forme non erano ancora in possesso di quegli artisti. Ma, sapienti disegnatori di animali, se ne resero ben presto padroni e dopo pochi anni ritroviamo il povero, malmenato quadrupede superbamente agile e bello, spinto al galoppo come allora piaceva, le zampe protese nello sforzo, il dorso fremente, le narici vibranti.

Anche l'espressione dei sentimenti fu oggetto di studio ed un artista si vanta di aver saputo scolpire in un volto le alterazioni della paura. Purtroppo ci mancano le sue opere per vedere quanto corrispondano i fatti alle parole; ma l'aspetto gramo e sparuto del magro, la faccia gioconda del grasso, l'espressione estatica dei musicisti ciechi, le smorfie grottesche dei Negri sono esempi ragguardevoli. L'arte egiziana rifugge sempre dall'orrido. Il dio Bes, con la lingua penzoloni, le orecchie a ventola, i grossi occhi sporgenti, il tumido labbro, il grasso ventre e le gambe contorte, può sembrarci ridicolo, ma non terribile. Anche gli dèi che portano sul corpo umano teste di bruti, sono tranquilli animali domestici in confronto dei mostri che creò la turbata fantasia di altri popoli.

L'Egizio, nella cui sana vita essere amato e rispettato dai propri simili è suprema aspirazione per quanto in alto sia nella gerarchia sociale, ricerca la venustà della forma, la nobiltà del tipo, la dignità dell'espressione. Anche nelle figure che rivelano palesi tendenze al realismo, l'artista inclina a idealizzare i suoi modelli. Giovani o maturi, sempre nel pieno possesso della vita; non solamente i sovrani, ma anche i grandi dignitari e i modesti privati hanno nelle loro immagini una garbata lusinga. È un po' quel che accade quando un fotografo compiacente con un buon ritocco toglie da un volto i segni del tempo.

Nonostante la grande superficie delle pareti che venivano dipinte, il numero dei soggetti e la varietà delle scene, ogni composizione presenta costanti caratteri di stretta unità. O a scaglioni, o in file, o in gruppi, le figure non appaiono disperse nel campo del quadro, ma legate tra loro, coordinate alla figura centrale, dio, re, privato proprietario nella tomba, che s'impone con le grandiose proporzioni. Dell'osservatore l'artista non si preoccupa, non pone le figure a contatto con lui. Appena nelle tombe le iscrizioni seguono il visitatore; però quelle che servono per il defunto, sono volte verso la cappella dove la salma dimora.

Legge dominante la simmetria e per amore della simmetria a volte l'artista si concede qualche licenza. Se una dèa ha uno scettro nella mano destra, la dèa situata di faccia potrà anche averlo nella sinistra, perchè non rimanga turbato il ritmo armonico del disegno. Non si pensi con questo ad una monotonia di atteggiamento e di gesto, alla ripetuta somiglianza dei profili; la buona arte egizia non manca di varietà.

In genere, per chiarezza, ogni scena dipinge il momento in cui si eseguisce l'azione; ma le danze, i giuochi acrobatici, le caccie, la guerra, come del resto fu notato anche nell'arte classica e agl'inizi del nostro Rinascimento, sviluppano l'azione in diversi quadri successivi, principio, mezzo, fine.

Lo sfondo paesaggistico o architettonico, di cui un pittore moderno non saprebbe fare a meno, è considerato quasi superfluo dai pittori egiziani. Tranne quelli sulla fine della XVIII dinastia, che prediligono ornare di palme e di arbusti le loro scene (Tav. 83), gli altri si limitano a ritrarre gli elementi indispensabili. Lo sfondo è chiaro o scuro secondo il risalto che si vuol dare alle figure; ma del tutto uniforme.

La valle del Nilo offre agli sguardi una monotona pianura, fiume, canali, stagni, il deserto montagnoso e nulla più. La terra è quindi ridotta ad una linea nera; nei corsi di acqua aperti lateralmente, si indicano solo le sponde e linee ondulate esprimono i flutti; laghi e stagni sono recinti dalle rive. Le alture sin dal medio regno vengono rese con linee anfratte, molto movimentate e molto irregolari; nè si variò, quando le battaglie dei faraoni in Siria obbligarono gli artisti a ritrarre paesaggi

montagnosi (Tav. 81). Notevole è la sproporzione frequente tra la mole delle montagne ed il resto della scena.

Quasi tutti i dipinti giunti sino a noi appartengono alle tombe e ai templi; pochissimo ci rimane delle decorazioni che abbellivano le dimore dei vivi. Nelle pitture funerarie o religiose all'artista non era lasciata alcuna libertà per la scelta dei temi; anche le movenze del corpo, gli atteggiamenti, i gesti, trattandosi di riti si ripetono con inerte monotonia. Inoltre, ad ogni soggetto era quasi prescritta una determinata parete. Nelle tombe della XVIII dinastia, ad esempio, si riserbano alla cappella le scene in cui il defunto adora gli dèi e le altre ove egli riceve le offerte dei cibi che il sacerdote, in teoria ogni giorno, di fatto in certe solennità dell'anno, o solo il giorno della sepoltura e per la festa dei morti, con uno speciale rito gli procaccia. Il defunto, per magico effetto di questo ufficio funebre, si trova abbigliato, unto di olii e di profumi e così viene ritratto seduto davanti all'altare carico di pani, pezzi di bue, uccelli, vasi di birra, erbaggi, mentre tende la mano per prenderne (Tav. 134). Anche altre raffigurazioni concernenti l'oltretomba ed i testi dei carmi magici propizi al morto appartengono alla cappella. Nel corridoio si svolgevano i funerali. Nel vestibolo, insieme alla biografia del defunto, venivano effigiate alcune delle sue imprese più ragguardevoli, i suoi divertimenti e le sue occupazioni terrene, la teoria dei consanguinei, degli amici, dei famigliari che venivano in qualche festa dell'anno a banchettare con lui, presente ma invisibile ospite.

Nelle grandi mástabe dell'antico regno la disposizione era diversa e più vaste le superfici dipinte. I quadri ritraevano i funerali dalla preparazione della mummia alle nenie cantate nella necropoli. E c'era in più anche un altro elemento che il ricco principotto, a differenza del modesto funzionario del nuovo regno, esponeva all'ammirazione collettiva: le magnifiche dotazioni che dovevano provvedere alle spese del servizio mortuario e alla manutenzione costante della tomba, campi, schiavi, bestiame grosso e minuto. Essi costituivano un ente, detto "Amministrazione del lascito„, che curava i beni per versarne le rendite secondo la volontà del morto. Nella tomba i poderi erano raffigurati come donne che cariche di prodotti, caccia, pesca, frutti, vengono a portare il loro tributo; ed hanno vicino scritto il loro nome catastale. In altre scene si raffigurava l'attività che i numerosi dipendenti dell'Amministrazione, agricoltori, pastori, pescatori, cacciatori, artigiani di ogni genere esplicano, sia per ottenere i prodotti, sia per offrirli al signore. Ciascuno vi appare con il proprio nome, con il titolo della sua funzione, perfino con la sua facezia abituale. Il defunto assiste ai lavori in persona, come ogni prudente proprietario che sappia tutelare i suoi interessi.

L'uniformità dei soggetti, non possiamo negarlo, finisce per cagionare

qualche monotonia; pure è difficile che due scene si rinnovino identiche. L'artista, nonostante i molti legami, ricompone di suo gusto, v'introduce tratti caratteristici ed in quella multiforme vita sceglie il momento più drammatico. Non di rado una sottile vena d'ironia ed il pacato umorismo proprio ai miti Egiziani apportano un sapore nuovo.

Con l'estendersi dell'impero, le vittorie dei faraoni accrebbero materia ai dipinti che ornavano le tombe dei valorosi ufficiali; e specie le raffigurazioni dei popoli vinti o tributari, le loro tipiche fisonomie, i loro abbigliamenti, i doni che recano a Corte, introdussero novità.

Nessun popolo più dell'egizio amò i fiori. I fiori furono una delizia per la gente di ogni ceto. Ne pregiarono l'aspetto leggiadro, il profumo, la bellezza; li predilessero come ornamento più delle gemme e dell'oro; fiori sono da per tutto, sulla fronte delle donne, nelle case, nei giardini, appaiono nei giorni di festa e nei funerali. Già tra la IV e la V dinastia, nel defunto che odora un fiore di loto troviamo un timido accenno alla decorazione floreale che nella XVIII dinastia raggiunge un meraviglioso sviluppo.

Chi erano questi artisti?

La pittura egizia, come sempre le arti antiche, è un prodotto anonimo ed insieme un'estrinsecazione del talento individuale. Considerando l'estensione, il numero delle pareti che venivano dipinte e la complessità delle scene, si comprende che l'artista non avrà impastato con le sue mani la mota per appianare le superfici della roccia, non avrà macinato da sè chilogrammi e chilogrammi di colore, non avrà tracciati i reticolati, forse neppure i rudimentali abbozzi delle figure. Una la mente, molteplice l'esecuzione. Occorrevano squadre di operai disegnatori e pittori per compiere la lunga preparazione e riportare sulle pareti i modelli; il maestro ideava, dirigeva, animava, correggeva, migliorava e in alcuni dipinti ancora qua e là sono visibili traccie di più esperte mani. Il pittore Marjerìe, che nell'anno nove del faraone Ramessèse IX, circa il 1130 avanti l'era volgare, era stato chiamato dalla vicina Esne per ornare la tomba di Setèw, gran sacerdote in Elcàb, si vanta di avere eseguito le pitture con le sue dita; ma certo esagerava un po'. Gli crederemo di più quando ci dice che è stata la sua intelligenza a guidarlo nel lavoro e non ebbe bisogno di capi che gli dettassero norme. Ritraendosi con la sua tavolozza su una delle pareti da lui dipinte, egli segue un'usanza comune. Quando tra i personaggi di una pittura funeraria troviamo raffigurato un artista intento al lavoro, si tratta, quasi con certezza, di quello a cui è dovuta la decorazione.

Qualche particolare curioso. Nella tomba di Amenemhèe, maestro di casa del visir Wòser, ai tempi di Thutmòse III, scavata nell'odierno villaggio di Scech-abd-el-gurna, parte dell'antica necropoli di Tebe, il

proprietario fa un'offerta funebre al figlio suo, lo scriba Amenhòtpe, che era stato direttore dei lavori, al disegnatore chiamato Ahmòse, allo scultore che aveva preparato le statue, a qualche altro personaggio la cui immagine è scomparsa. Ai nomi dei primi due, gli unici che rimangono, si accompagna l'epiteto "giusto„ che si suole applicare ai defunti; e, a meno di non far voli di fantasia, dobbiamo supporre che questi artisti siano morti prima di compiere la loro opera e che il proprietario, in riconoscenza dei servigi resi, abbia voluto apparire in atto di celebrare il pietoso rito che assicura il benessere all'anima dei trapassati. Che abbia saldato il suo debito così? Certo se la sarebbe cavata a buon prezzo! Il giudice Hetp-her-àhte, che nella necropoli di Saqqàra si era fatta una tomba al tempo del faraone Newserrìe della V dinastia, dichiara di avere agito generosamente con gli artisti: "Essi fecero questa tomba in cambio di assai pani, boccali di birra, vesti, olii, grani, spelta„. In queste comunicazioni la vanità del ricco, che fa sapere di aver speso molto, si mescola al rammarico dell'avaro agricoltore che mette a malincuore la mano al borsellino.

Con signori tanto munifici fortunati gli artisti egiziani! Dovevano certo ammucchiare il grosso gruzzolo e tale larghezza è proprio degna di essere mandata alla posterità. Noi conosciamo un preposto degli scultori, Thòute, che si vanta di essersi fatti e case e campi e giovenchi per l'aratura e persino una barca, come oggi diremmo la carrozza o l'automobile; ma dubito forte che siano stati gl'incerti del mestiere a procurargli queste delizie. Ai partecipanti del grosso festino nell'antico Stato egiziano non mancava certo midollo da succhiare!

Non abbiamo documenti per stabilire in quali condizioni vivessero gli artisti in Egitto; però dai titoli che essi ostentano nelle loro epigrafi si presume che trovassero modo d'introdursi nella Corte del faraone, o in quella dei principotti quando ce n'erano in provincia. Anche l'amministrazione statale se ne serviva per i lavori pubblici. Ad alcuni templi, non solo i principalissimi di Ammòne in Tebe, del dio Ptah in Menfi, del dio Rìe in Eliopoli, ma ad altri meno ricchi, erano annesse intere squadre di artisti e di operai con i loro istruttori e i loro preposti. Armonizzando così l'utile all'ideale, si sbarcava alla meglio il lunario, che anche in Egitto era composto di 365 giorni.

Dilettanti, come il bizzarro principe reale Nefrmèe, non saranno mancati. Certo esistevano anche i liberi professionisti e avranno invocato il dio Ptah di Menfi, o il dio delle scienze e delle arti, Thòut, perchè facesse capitar loro qualche buona fortuna. Per quanto magra nutrice in Egitto come altrove, allora e in ogni tempo, l'arte aveva i suoi fedeli; e anzi non di rado, per generazioni e generazioni, si trasmetteva di padre in figlio con una continuità che si può attribuire alla forza della consue-

tudine, forse, ma anche all'amore. Come nella nostra Rinascenza, spesso gli artisti erano insieme pittori e scultori.

È bene togliere di mente che in Egitto l'arte sia una semplice riproduzione dei modelli esposti nei templi dai quali il volere dei sacerdoti inibiva di allontanarsi. A Platone che fantasticava ciò, mancava ogni fondamento per asserirlo. Forse egli voleva stabilire per la sua utopistica repubblica questo principio regolatore dell'arte a lui accetto; e, per accreditarlo, lo attribuì a saggi Egiziani. Dai suoi inizi sino alla fine, l'arte egiziana si differenzia palesamente non solo di tempo in tempo, ma anche di luogo in luogo. Non può essere conservatore un popolo che ha avuto per massima: " non si raggiungono i termini dell'arte; non v'è artefice che sia abbastanza perito „.

Le ricerche fatte sinora dagli studiosi per distinguere uno stile aulico da uno stile popolare, una produzione della capitale da una produzione di provincia, in altri termini per definire i caratteri peculiari alle diverse estrinsecazioni dell'arte, per seguirli nel loro sviluppo o nei loro mutamenti, per classificarli, sono appena agli inizi; ma un occhio sperimentato percepisce subito nelle varie opere differenze tutt'altro che trascurabili. Però un'attenta osservazione, un lungo studio e molta cautela occorrono per fissarle con esattezza scientifica.

Certo anche in Egitto, come in ogni altro paese, i sentimenti religiosi diedero all'arte feconda ispirazione e l'arte religiosa, è facile avvedersene, è vincolata a vecchie tradizioni, asservita a vecchie formule, regolate da leggi inflessibili; ma, piuttosto che al volere dei sacerdoti, dovremmo addebitare la sua inalterabile stabilità alla persistenza, carattere saliente dei sentimenti che essa esprime.

Per non addentrarmi in sottili discussioni sociologiche, mi limiterò ad osservare che l'arte, come ogni altra manifestazione della vita associata, ha presso ogni popolo uno sviluppo irregolare. Essa non progredisce all'infinito, quasi retta che s'innalzi con maggiore o minore inclinazione; invece ascende, culmina, declina e cade, offrendo all'osservatore indugi, arresti, deviamenti, indietreggiando alle volte; cosicchè, meglio di una retta, potrebbe tracciarne il cammino una linea spezzata tendente, secondo i casi, o alla direzione verticale, od orizzontale, o addirittura inclinata in basso. Da secoli e secoli si ripete la tremenda alternativa e nessuno trovò ancora la formula magica per poter dire all'attimo fuggente: " Arrestati, sei bello! „

Considerando l'arte non in generale, ma nelle sue singolari espressioni, ci avvediamo che di rado esse coincidono nel loro sviluppo. Può, ad esempio, l'architettura essere in pieno fiore e la pittura e la scultura affermarsi timidamente; può la statuaria raggiungere il colmo della sua maturità, mentre la pittura pargoleggia appena.

È difficile stabilire le cause di questo fenomeno, molteplici, complesse e spesse oscure. Erroneo voler generalizzare; meglio studiar caso per caso. Comunque sia, senza eccezione, presso ogni popolo si verificano periodi di fervida attività alternati con periodi di attività minore, o di quasi completa inerzia; e anche l'arte subisce tali oscillazioni.

Il suo sviluppo è condizionato non solo alla vita politica, ma anche al benessere economico; perchè se una società offre gl'ingegni migliori dotati di attitudini artistiche, ma non offre loro nè modo nè mezzi per applicarle, essi rimarranno genii in erba. Influiscono anche sensibilmente le conoscenze tecniche e scientifiche del tempo; giacchè non esiste nella storia artefice che abbia potuto prescindere dal patrimonio a lui trasmesso dai suoi predecessori. I più audaci, i più ricchi di risorse, i più indipendenti innestano sul vecchio tronco i virgulti che daranno la pianta nuova.

Sono queste le linee su cui anche la storia della pittura egiziana si svolge.

I documenti d'arte che la terra ci ha resi non rimontano ad una età favolosa, quale i diecimila anni indicati da antichi scrittori classici; ma ad un tempo assai meno lontano, la prima metà del quarto millennio avanti l'era nostra.

Nella ceramica nera (Tav. 2-3) ad ornamenti bianchi e in quella giallo rosata con decorazioni marrone, si scorgono i primi tentativi della pittura in Egitto. Uomini, animali, piante, sono schematicamente, puerilmente rappresentanti, sparsi a capriccio, senza gusto, senza legame alcuno. Non meriterebbe la pena di parlarne, se la successiva evoluzione artistica non desse loro qualche importanza. In una tomba quasi all'inizio della storia, avanti il 3193, rinvenuta a Com-el-àhmar, ci imbattiamo nella prima pittura parietale. Anche qui (Tav. 4-7) uomini, animali, barche indicati con ocra gialla e rossa, in pieno o a contorni, sono sparsi nel campo del quadro disordinatamente. Ma questa pittura assai più delle precedenti ha valore, non solo per un progresso sensibile dell'insieme, ma perchè il disegno delle figure già preannunzia alcuni caratteri che nel periodo storico raggiungono una perfetta espressione.

I cinquecento anni circa, 3193-2701, occupati dalle due prime dinastie, si possono considerare come un vero periodo di formazione. Architettura e scultura progrediscono con passo veloce; e le costruzioni tratte a luce in questi ultimi anni presso la piramide a scaglioni di Saqqàra e i bassorilievi in legno di Haserìe affermano chiaramente la maestria raggiunta. Se il regno di Sòser, 2700 anni avanti l'era volgare, segna finora una data memoranda per l'architettura, dobbiamo per la pittura scendere ancora una cinquantina di anni circa, sino al tempo di Senfòre. Con le famose oche di Medùm (Tav. 8), abbiamo ad un tratto un'affer-

mazione piena di naturalezza e di grazia; dai rozzi malsicuri tentativi siamo già arrivati al perfetto. Il disegno è impeccabile, uno squisito senso d'armonia, le delicate sfumature dei colori, il felice intuito artistico che si manifesta nei minimi particolari della composizione ne fanno un prezioso gioiello. Quale amabile verismo, quale morbida pieghevolezza negli agili colli, quale sentimento della forma! Basta un'occhiata per distinguere i maschi dalle femmine. La disposizione obbliqua dei due gruppi produce un'impressione di vita; par di vederle camminare dondolandosi le docili bestiole dalla larga zampa palmata! Già in questo leggiadro gruppo gli Egiziani si rilevano gli animalisti insuperabili che anche oggi lasciano i moderni estasiati e stupefatti.

Invece i frammenti di caccia che provengono dalla tomba di Nefrmèe (Tav. 9-10) sono al confronto inerti, rozzamente disegnati, sprovvisti di qualsiasi pregio artistico. Ogni sforzo del pittore per rendere il movimento sembra accentuare la rigidità di quegli sciacalli stranamente allungati, dalle zampe stecchite, dalle minuscole teste senza carattere. Nè meglio valgono le pitture rinvenute a Dahsciùr, nella mástaba di Enastefsenfòre (Tav. 11); figure dal disegno grossolano e incerto, notevoli solo per la loro grave pesantezza, per la sproporzione delle membra che si allungano e si piegano con sgradevoli, direi grottesche, angolosità. Ma non dobbiamo meravigliarcene; queste imperizie individuali in ogni età, anche nelle migliori per l'arte, accompagnano i capolavori.

Le opere più belle della IV, V e VI dinastia, 2640-2400 avanti l'era volgare, sono incantevoli bassorilievi vivificati mirabilmente con armoniosi colori (Tav. 12); ma in essi il lavoro di scultura è preponderante, quindi non m'indugio a parlarne.

Il pittore incorniciava i quadri, in basso con uno zoccolo alto nero e fasce gialle, nere, rosso mattone e nere; intorno, con motivi decorativi. Talvolta sulle pareti simulava la tappezzeria (Tav. 13-14). Le stoffe sono a rete romboidale, o a scacchiera, o a losanghe; una crocellina o un semplice punto nel mezzo ne accrescono l'effetto. Bordati i pannelli in rosso, imitate le tavolette e gli anelli che servono ad assicurarle, le cordicelle con cui si tendono, alternati con fine gusto i colori, producono nell'insieme un effetto piacevole.

Qualche infelice pittura della VI dinastia, 2420-2240 (Tav. 15-16), per la goffaggine, la rigidità, le incoerenze del disegno annunzia il decadimento che già s'inizia, nel campo artistico come nel campo politico; più rapido per la pittura che per la scultura. Sembra persino impossibile che alcuni dipinti (Tav. 17) sui sarcofagi del successivo medioevo egiziano, fin verso il 2056 avanti l'era volgare, siano dovuti ad artisti del paese e non prodotti fra popolazioni barbariche. In questi anni di oscurità e di confusione, come si sciolgono i vincoli sociali, così ogni legame, ogni tra-

dizione artistica è spezzata e si tentano nuove faticose vie. Forse per le penose circostanze economiche si preferisce la pittura senza scultura, molto meno dispendiosa. Anche le mutate condizioni politiche si riflettono nell'arte. I Principi feudali che dilaniano il paese amano far rappresentare sulle loro tombe le parate militari, le lotte; la tranquilla serena vita del buon agricoltore ha ormai ben poco posto nelle rappresentazioni artistiche.

Nonostante le insufficienze, le sproporzioni, l'impaccio, l'arte del medio regno, circa 2056-1784, si avvalora di una caratteristica importante, la ricerca del movimento. Nei più antichi esempi, la tomba di Atòe in Gebelèn (Tav. 18-21), in quella n.° 15 di Benihasan (Tav. 22-24), in altre di Siùt e perfino nella tebana n.° 60 (Tav. 33-36), che pure è intorno al 1950, le pitture sentono molto la maniera dei sarcofagi con le figure angolose, rigide, pesanti, inerti. Più libere, più disinvolte a Meir, necropoli dell'antica Cusae, a Der-el-berscia (Tav. 47-48), nella stessa Benihasan (Tav. 22-23; 25-32; 37-46). In quest'ultima, alcune figure (Tav. 27, 31) sono allungate sino al ridicolo, ma lo studio della muscolatura nelle gambe e nelle braccia, lo scorcio delle spalle, quei piedi che sanno dare l'impressione del moto, le rendono interessanti. Alcune rappresentazioni di animali, specie il gatto che caccia tra il folto dei papiri (Tav. 42), sono vivaci, delicati quadretti. Ben colta la fissità di quegli occhi che seguono con intensa brama la preda e la fremente linea del corpo proteso; i fusti delle piante sono disposti in linee del tutto nuove. Nel pasto degli orici (Tav. 37) ha meritata fama la figura dell'allevatore che preme con le braccia il dorso e le corna della bestia per farla accosciare; atto di volontà e di forza energicamente espresso degno di un artista davvero poco comune. Così nelle scene di lotta (Tav. 22-23) ci sorprende il ritmo di agili linee che con sicuro intuito riproduce l'intreccio dei corpi. Più di cento pose successive non tradiscono alcuna incertezza nell'equilibrio delle figure.

Ma questo movimento fecondo, improntato al più schietto naturalismo, rallenta al principio della XIII dinastia, 1780 avanti l'era volgare, si arresta nel turbinoso periodo degli Iqsòs e sino al 1580 la pittura non lascia traccia della sua grama vita.

L'impeto con cui l'Egitto insorge contro lo straniero, lo caccia, lo insegue, lo disperde sulle montagne della Siria, la potenza e la ricchezza addirittura favolosa dei faraoni conquistatori sono incentivo a una nuova fioritura dell'arte. La necropoli di Tebe è ancora popolata di magnifiche tombe, per la cattiva qualità del calcare molto spesso adorne solo con pitture. Quando questo immenso tesoro d'arte verrà pubblicato con preoccupazioni artistiche e non solo archeologiche e filologiche, si potrà tessere la storia dell'arte egiziana di regno in regno per quasi cinquecento anni. Fra i tempi superbi, quello elevato dalla regina Hatscepsòwe

circa il 1500 nel vallone di Der-el-bàhri, quasi intatto, basta a mostrarci quale raffinatezza hanno raggiunto allora la scultura ed il gusto del colore (Tav. 49-53).

La tomba n.° 81 del principe Enène, morto durante il regno di questa regina, può essere documento alla perfezione del disegno, ma vi difetta il moto. Ingegnosa la prospettiva del giardino prediletto dal padrone, ove egli stesso amò farsi ritrarre ed amò anche farci sapere il numero e il nome delle piante che lo abbelliscono (Tav. 54).

Non altrettanto felice esempio di prospettiva offre la tomba n.° 87 di Nahtemìn, suddito di Thutmòse III, 1500-1447 avanti l'era volgare, nel quadro che rappresenta la festa dei morti celebrata nel giardino della tomba, ammirevole per la purezza del disegno e la freschezza dei colori (Tav. 55). Quella di Amenemhèe, n.° 82, insieme ad alcune discrete figure (Tav. 56-58), riproduce una lotta di tori che solo nell'esecuzione della testa è forte; nel resto dei corpi legnosa, stecchita, inanimata (Tav. 59). Maggior movimento troviamo nella tomba di Nebamòn, n.° 24 (Tav. 60), che appartiene anch'egli alla stessa età; le figure hanno gesti vivaci, si curvano, s'inchinano, si prosternano. Lo stesso può dirsi per Menheperriesònbe, n.° 86 (Tav. 61), nonostante una minor perfezione del disegno e il misero aspetto dei minuscoli cavalli che vi sono rappresentati (Tav. 62), non tanto brutti però quanto quelli nella tomba di Iemuneseh, n.° 84 (Tav. 63), involontarie caricature del nobile animale.

Con tutta probabilità la tomba del visir Rehmirìe, n.° 100, appartiene al regno di Amenhòtpe II, intorno agli anni 1447-1420. Il tempo ne ha deteriorati i colori, ma quanta vita in questa grandiosa composizione, ove figurano (Tav. 65-71) le molteplici attività degli artigiani, i banchetti funerari, la sala d'udienza del visir, la sfilata dei tributari stranieri! Però è tutt'altro che lodevole la prospettiva del giardino e sorprende dopo gli esempi già notati (Tav. 65). Un contrasto inspiegabile col resto offrono anche le figure dei cavalli (Tav. 71) che sembrano usciti dalla scuola di Iemuneseh! Il suo contemporaneo Amenemhàbe possiede una tomba, n.° 85, altrettanto degna di rilievo per il disegno e i freschi colori, ma meno vivace nella composizione delle scene e negli atteggiamenti delle figure. Non si distacca gran che dall'arte anteriore (Tav. 72-75). Così anche Nebsene, n.° 108 (Tav. 76). Dal tocco meno fine, ma piene di freschezza sono le pitture nella tomba n.° 96, di Sennòfer, prefetto di Tebe; graziosa ne è la decorazione del soffitto a tralci di vite (Tav. 77-80). Amenmòse (n.° 42), "occhio del re nei due paesi di Rsone „, ci dà, motivo nuovo, la visione di una fortezza in Palestina con alberi sporgenti di là delle mure merlate (Tav. 81). Nella tomba di Wesrhèe n.° 56 (Tav. 82-84) non troviamo novità spiccate; tuttavia la caccia nel deserto, specie il salto dei cavalli e la fuga delle bestie, compensano il corpo dinoccolato del-

l'arciere; abbastanza vivace è anche la scena che ritrae la marcatura a fuoco dei buoi. In entrambe l'artista si è preoccupato di ornare il paesaggio con alberi. Le stesse caratteristiche offre la tomba di Mentejèwe n.° 172 (Tav. 85); più antiquato e convenzionale lo stile in quella di Weh n.° 22 (Tav. 86). Ma quanta delicatezza e quanto amore nella figura di nutrice che tiene sulle ginocchia il giovane re Amenhòtpe II (Tav. 87), come deliziosa la bella suonatrice di liuto (Tav. 88) che vediamo nella tomba (n.° 93) di Qenamòn! L'artista che lavorò per Nebamòn a Drah-abu-l-negga (n.° 17) è certo un ardito innovatore; il consueto banchetto funebre (Tav. 91) è disposto con notevole libertà, più notevole ancora è la prospettiva con cui egli presenta tre contadini in atto di versare il grano nel magazzino. Le figure (Tav. 90) sono disposte obbliquamente, le più lontane rimpicciolite con ottimo effetto ottico. Peccato che questo esempio rimanga solo! Due scene incompiute nella tomba di Semnàwe n.° 92 (Tav. 92-93) ci lasciano studiare la foggia di reticolato che si usava in questo periodo di tempo.

Dal breve regno di Thutmòse IV, 1420-1411, a quello di Amenhòtpe III, 1411-1375, sempre più si accentua lo spirito di rinnovamento che scopriva più vasti orizzonti all'arte. Rimangono persistenze antiche, è ben spiegabile; ma il naturalismo, il dinamismo, lo studio più accurato dei gesti, una più vivace ed armoniosa composizione di linee, una maggiore ricchezza nei particolari delle scene si fanno strada e sono i caratteri evidenti di questi artisti che amano la novità e la libertà. La tomba n.° 75 di Amenhotpe-zi-za con quel suo tempio mal prospettato e il suo goffo cavallo (Tav. 95-96), l'altra (Tav. 97) di Sebkhòtpe (n.° 63) sono passatiste. Deliziosi quadretti si conservano nella tomba di Nàhte, n.° 52, le suonatrici, una scena di offerta, il gatto che mangia il pesce, il musicista cieco, scene campestri (Tav. 98-103); migliori ancora in quella di Sesrkerie-sònbe, n.° 38 (Tav. 104-107); così pure va notata (Tav. 108) la presentazione del bestiame in un frammento del British Museum; però non si afferma neppure in esse vittoriosamente e compiutamente l'arte nuova. La troviamo invece nella tomba n.° 78 di Haremhàbe: le suonatrici battono col piede la cadenza, le danzatrici si curvano, volgono il capo, agitano in aria le mani; il macellaio che amazza il bove agisce con forza; la rappresentazione della pesca ha una nuova visione prospettica e la rete è disposta in modo diverso dal consueto (Tav. 109-113). Altrettanto può dirsi per il gruppo delle oche conservato nel British Museum (Tav. 114); per la prospettiva del giardino in cui le palme si piegano sulla casa (Tav. 115), nella tomba di Nebamòn a Scech-abd-el-gurna (n.° 90); per la presentazione del bestiame purtroppo mutila, in quella di Senene, n.° 76 (Tav. 116); per i soldati in marcia, nell'altra di Seni, n.° 74 (Tav. 117).

Sotto Amenhòtpe III il distacco tra vecchio e nuovo si accentua anche più. Il disegno grossolano e i colori slavati degli stranieri nella

tomba n.° 226 (Tav. 118) sono un'eccezione. I classicisti che dipinsero per Menène (n.° 69) sono periti artefici, espertissimi nel disegno, come si può osservare nelle scene di pesca, di caccia, di lavori agricoli (Tav. 119-124). Frammenti dello stesso stile conserva il British Museum, un giardino (Tav. 125), una caccia (Tav. 126), carri riposanti all'ombra di un sicomoro, mentre il campo viene misurato (Tav. 127); scena che la scultura riproduce deliziosamente nella tomba coetanea di Haemhèe, n.° 57 (Tav. 133).

Quanto potessero eccellere, lo dimostrano le pitture della tomba n.° 181, espressione suggestiva di una tavolozza che seconda mirabilmente la visione dell'artista. I colori brillanti anche oggi freschi, il tocco delicato, a momenti soave, la morbidissima pastosità delle tinte, il delizioso senso d'intimità in alcuni gruppetti, lo studio di particolari atteggiamenti, la sfumata trasparenza dei lini (Tav. 128-130), il doloroso grido erompente dalle donne piangenti (Tav. 131), tutto rivela la singolare inflenza di Amore sul talento di Nebamòn, che così volle fare per sè bella la dimora dove un giorno doveva rivivere in eterno con i suoi più cari. Egli è un classicista sensibile al progresso; ma i caratteri dell'arte nuova, tutta vivacità e delicato naturalismo, noi li troviamo altrove, nella nella tomba di Pere, n.° 139 (Tav. 134-136) e specie nel gruppo delle ballerine e suonatrici (Tav. 137). Qui i volti sono anche ritratti in pieno, i corpi si flettono con morbidezza voluttuosa, le mani si congiungono, le gambe s'intrecciano. Maestrevolmente composto è il gruppo delle lamentatrici nella tomba di Ramòse n.° 55 (Tav. 138-140), nonostante la prospettiva al rovescio per cui le figure più vicine sono più piccole delle lontane. Ma ormai siamo già nel regno di Amenhòtpe IV che segna un punto eminente in questo risveglio artistico da noi seguìto nelle sue più significative espressioni.

Amenhòtpe IV, figlio del terzo Amenhòtpe, ma degenere successore dei gloriosi Thutmosidi, era un folle mistico che, invece di attendere alle gravi cure dello Stato, volgeva la mente inferma a speculazioni teologiche intorno al dio Sole, chiamato allora popolarmente Aton. Il nuovo culto e il nuovo credo da lui foggiati cercò, forse, d'imporre ai sudditi con mal ispirato zelo e con settaria intolleranza; di certo lo troviamo in aspra lotta con il dio Ammòne e il suo sacerdozio, che egli perseguita con accanimento degno di migliore causa. Ovunque si rinvenga il nome dell'odiato rivale è martellato, lo ripudia anche da sè e invece di Amenhòtpe, che significa "il dio Ammone è pago„ si fa chiamare Ehnaton, ossia "colui che giova al dio Aton„. Lascia Tebe e costruisce una nuova capitale, Achtatòn, "l'orizzonte di Aton„, e là trasferisce la sua famiglia e la sua Corte per vivere lontano da Ammone e indisturbato cantare inni al Sole.

Mai in Egitto, paese dalle molteplici credenze, incline alla dolce bonomia, dissensi religiosi avevano esasperati gli animi e cagionate ardenti lotte. Anzi, sì. C'è memoria in più lontani tempi di una guerra religiosa provocata dagli Iqsòs; ma erano stranieri, questi nonni degli Ebrei e intolleranti come tutti i Semiti. Amenhòtpe è tra compagni che gli fanno onore!

Però da questa sua follìa derivò vantaggio all'arte. La fondazione e l'abbellimento della nuova capitale, che sorgeva dove ora è il deserto altipiano di El-amarna, suscitò tutto un mondo di nuove energie, raccolse intorno al sovrano innumerevoli artisti animati da uno spirito di libertà, ansiosi del nuovo, desiderosi d'imprigionare nelle loro opere il fuoco della vita.

Donde venivano? È difficile dirlo. Le vicine città di Ermopoli e di Cusae avevano già una lunga, onorevole tradizione artistica e già nel medio regno la necropoli di Meir è bella di opere che in parte si distaccano dai vecchi frusti tipi. Ma ci mancano i documenti per stabilire se e come proseguirono nel loro sviluppo. In ogni modo, almeno nel disegno, l'arte di El-amarna non è indipendente da quella tebana e non può essere considerata come una reazione.

Lo studio dei corpi, la figura snella e flessibile e delicata, la grazia delle movenze, la predilezione per le linee curve, la corsa, il salto, erano meriti già acquisiti a Tebe; sino ad Amenhòtpe III è un crescendo continuo verso la naturalezza, il movimento, la ricerca di soggetti nuovi, il gusto dei particolari nelle scene. Ad El-amarna per troppo ardente brama di novità si cade nell'esagerazione, come del resto avviene spesso ai novatori. Smunte figure dai crani stranamente aguzzi, volti sparuti, colli esili, petti incavati, muscolatura flaccida, ventri cadenti e sporgenti, gambe e braccia di una gracilità estrema, corpo allungato, molle e sottile. È il tipo corrente. Sono ritratti così il re, la regina, le figliolette (Tav. 1), così i cortigiani, i sudditi. V'è chi per spiegare il fatto ricorre a mille arzigogoli; se ne mischia la scienza, si parla di etisia, di idrocefalia, s'immagina che il re fosse affetto da orribili infermità; che per imitazione, per moda, il tipo si diffondesse. Come trovata non c'è male! Ma nonostante i difetti e le esagerazioni accennate, non possiamo negare all'arte di El-amarna un dinamismo non mai prima raggiunto. Le ginocchia si flettono, ondeggiano e palpitano le pieghe delle tuniche, si muovono i nastri delle corone regali, svolazzano le leggere cinture. Gli uomini lottano, corrono, combattono, drammatizzano il movimento, sorpassando la vivacità notata nelle migliori fra le opere d'arte precedenti. Ma anche qui v'è esagerazione, forse si corre troppo; ma è la meno nociva delle esagerazioni.

Scomparso Amenhòtpe IV, dopo 18 anni circa di regno, e il genero Semnehkerìe, salì al trono, verso il 1354, il marito di un'altra sua figlia,

Tutanhatòn. Il suo ritorno a Tebe, la riconciliazione con Ammone, il cambiamento del nome che diviene ora Tutanhamòn, segnano la conclusione definitiva del triste episodio. Per noi il merito maggiore del giovine faraone è d'essersi acconciata la bella tomba scoperta di recente. Alcune pitture sul legno stuccato in essa rinvenute, hanno un valore artistico inestimabile. Un vero gioiello è la scena del re seduto che la regina cosparge di profumo (Tav. 143); certo superiore al gruppo di Amenhòtpe IV in piedi appoggiato al bastone, cui la regina offre un fiore. Per la composizione della scena, calma ed armonica, per la finezza del disegno, per la cura di particolari leggiadri, ritratti con amore, ha tutti i pregi dell'arte nuova ed è esente da ogni esuberanza. Non è possibile rimanere insensibile al drammatismo violento delle scene in cui il re vittorioso incalza la massa dei nemici o delle belve che si sottraggono alle sue frecce micidiali. Il movimento della scena, l'intreccio complicato e pure evidente delle membra, i gesti di sgomento e di abbandono, lo scompiglio della corsa precipitosa nelle battaglie contro gli Asiatici ed i Negri (Tav. 144); nelle altre, la fuga delle belve, ritratta con la naturale virtuosità dell'artista che veramente crea, con i loro caratteri più espressivi nello sforzo della corsa ansiosa, lo slancio irrefrenabile dei cavalli, sono di un effetto insorpassato (Tav. 145). La figura aggraziata, la gracile eleganza del giovine sovrano, proteso in atto di ferire, dritto sul leggero suo carro ornato come un gioiello, seguìto a volo dagli avvoltoi che portano gli emblemi del comando, la finezza della decorazione che forma cornice, creano col resto della scena contrasti pieni di fascino. Veri capolavori, questi dipinti sono quanto di più bello abbia mai creato il pennello egizio.

Un altro bel paesaggio con palme ed animali si ritrova in una tomba purtroppo molto mutila di Der-el-medìna, n.° 216; e dimostra la diffusione della nuova maniera. Invece le tombe di Haje, n.° 40 (Tav. 146), e di Nefrhòtpe, n.° 49 (Tav. 147-148), che è del regno successivo, 1348-1344, quantunque belle per colori e per il fine disegno, si riallacciano alla vecchia scuola.

Mai più in Egitto fu raggiunta tanta altezza! Al principio della XIX dinastia, le pitture della tomba di Setòhe I, 1321-1300, in parte solo abbozzate con nero e rosso, sono certo assai belle. Eleganza, finezza del disegno, la grazia diffusa, le rendono pregevoli (Tav. 152-155). Incomparabilmente più fine è la bella tomba di Amenmòse, n.° 19, soprattutto nel particolare dei combattenti che si direbbe tolto da El-amarna (Tav. 156); quella di Wesrhèe n.° 51 (Tav. 157-160) segna un ritorno ad Amenhòtpe III. Un regresso dunque. Però neppure durante il regno di Ramessèse II, 1299-1223, possiamo ancora parlare di decadenza. Persino nelle opere meno felici l'artista si affanna a dar movimento alle scene, a variare soggetti, attitudini e gesti, a ritrarre particolari significativi, ad

affrontare temi nuovi. E possiamo osservarlo nella tomba di Pinèhse n.° 16 (Tav. 161), nella scenetta dell'aratore a cui è caduto in terra uno dei due buoi, ove l'occhio del caduto si volge al padrone in alto mostrando il bianco, con l'espressione caratteristica delle bestie che chiedono soccorso. Si osserva pure negli artisti della tomba di Nefrrònpe n.° 178 (Tav. 162), in quella n.° 217 di Apwèi specie la scena dei lavandai, piccolo, umile mondo che vediamo agitarsi, battere, lavare, torcere, sciorinare i panni; quadri arditi e insieme trascurati. Ben a ragione si è detto che chiude un'epoca (Tav. 163-165). Un vero gioiello per la freschezza del colore e per la ricchezza delle decorazioni è pure la tomba della regina Nefrtere, sebbene si avverta qualche rigidità nelle figure; però sono disegnate sempre con estrema finezza e nonostante quel difetto assai leggiadre. I temi religiosi ne fanno un vero " Libro dei morti „ in grande scala (Tav. 166-169). Alquanto più tarde sono le tombe di Sennòsem n.° 1 (Tav. 170-171) e di Psciòte, n.° 3 (Tav. 172), disegnate con tanta finezza da far pensare all'arte delicata e sottile di un paziente alluminatore; ma già in esse trionfa la fantasmagoria dei geni funerari che sostituirà i lieti banchetti e le festose musiciste.

Con la XX dinastia, verso il 1200, la decadenza si fa più sensibile. Gl'ipogei reali, fra cui notevole quello di Ramessèse III, 1198-1167, offrono ancora scene dal bel disegno (Tav. 175-178), così pure alcune tombe di privati; ma sono piuttosto rare eccezioni (Tav. 173; 179-182). Se il periodo degli ultimi Amenhòtpe ci dà in semplice abbozzo l'ardita acrobata dai lunghi capelli, dal sottile corpo nervoso estremamente pieghevole (Tav. 184) e i primi Ramessidi l'artista che prega il dio Thòut, tracciati con mano sicura sopra frammenti di calcare (Tav. 183), ora i lottatori che si afferrano per il collo (Tav. 184) e il Ramessèse III sul carro (Tav. 185) hanno appena essi molta vivacità.

La pittura declina; man mano torna a rifugiarsi nell'interno dei sarcofagi, come era già avvenuto nel primo medioevo. Il loro legno, per lo più sicomoro, si ricopriva di un sottile strato di gesso, o il gesso si faceva precedere da una tela fine. Si nota qualche variazione nei fondi e nei colori, ma le antiche scene religiose si ripetono con uniformità stucchevole (Tav. 196-198). L'impasto delle tinte è assai denso; qualche volta sono addirittura applicate in pasta. È una lenta discesa che si cambia ora in vertiginosa caduta. Il paesaggio della necropoli dipinto su una stele in legno può ancora dirsi mediocre, nonostante la goffagine nel disegno e la povertà della scena (Tav. 187). Ma non basta a farci dimenticare un altro dipinto (Tav. 174): l'orribile mummia distesa sul letto funebre! Più o meno simile è l'arte del tempo.

Noi non sappiamo se abbiano i Saiti, 663-525 a. e. v., provocato una rinascenza anche nella pittura. I bassorilievi dipinti della tomba di

Ebe non c'incoraggiano a crederlo; anche qualche schizzo in nero su coccio (Tav. 186) non dice gran che. Forse a risolvere il quesito occorrerebbe il ritratto che secondo Erodoto il faraone Amasi regalò ai Cirenei.

L'arte decorativa che nelle tombe armonizza i quadri all'ambiente, non è ultimo merito della pittura egiziana. In genere il pittore incornicia i quadri con bordi in cui si alternano rettangoli oblunghi e rettangoli più piccoli messi per traverso, con piacevole contrasto di colori (Tav. 195). In una tomba, ad esempio, questa decorazione presenta i rettangoli oblunghi successivamente rossi, verdi, gialli, azzurri, filettati ognuno sottilmente, in modo di dar loro il maggior risalto; s'intramezzano altri composti di una fascetta bianca tra due nere minori la metà. L'ordine dei colori varia secondo il gusto dell'artista e con riguardo all'insieme dell'ambiente. Talvolta, sopra la cornice il pittore raffigura una specie di frangia a nodi; lateralmente, lunghe cordicelle, dando così all'insieme l'aspetto di un pannello che fosse stato sollevato dal basso in alto.

Il soffitto è diviso in larghe fascie gialle che s'intersecano arieggiando la travatura delle case. Esse portano scritte in geroglifici azzurri il nome del defunto e raramente anche qualche prece per lui. Gli spazi intermedi sono decorati con grazia indicibile. Vari i motivi della decorazione; o geometrici, meandri, scacchiere, volute, spirali; o floreali, rosoni, tralci di viti, fiori e mazzi di loto; o ispirati da animali, teste della vacca Hathòr, uccelli che volano (Tav. 189-194). Sono prodotti di un'arte squisita, dal tocco leggero, dai colori freschissimi, dal disegno elegante; nella sua semplicità vera gioia per chi ama le cose belle, per chi comprende i pregi dell'arte nelle sue più umili manifestazioni.

Anche il genere illustrativo merita la nostra attenzione. Sin verso la fine del regno antico, si usava raccogliere per il defunto numerosi scongiuri magici, che dovevano aiutarlo a sorpassare nell'altro mondo ogni sorta di pericoli. Dalle piramidi dei faraoni alle modeste casse dei sudditi, queste raccolte non mancano. Più tardi, sul finire della XVII dinastia, si cominciarono a scrivere alcune di queste formule sopra rotoli di papiro che venivano deposti presso i defunti. La raccolta di questi testi fu chiamata da noi "Libro dei morti„. Queste formule sono per lo più scritte in colonne verticali, con caratteri geroglifici; più tardi, in corsivo ieratico. In alto è il disegno delle figure che si riferiscono al testo, talvolta a semplice tratto nero, spesso dipinte con fine senso d'arte. Basta rammentare il papiro di Ane nel British Museum, quello di Hàje nel museo di Torino (Tav. 199-201), quello della regina Kemarìe (Tav. 203), per apprezzarne il valore. Sembra che le illustrazioni non venissero eseguite dallo scriba, ma proprio da un disegnatore; anzi prima di copiare il testo.

Gli Egiziani furono anche abili caricaturisti. Quei leggiadri disegni in nero rispecchiano il mite pacato animo di un popolo che gode i doni

buoni della vita e tollera il male. La caricatura egizia è scherzo, lieve satira sotto la vena di comicità; tenue sorriso mai si acutizza nella beffa, nella critica arcigna, nel sarcasmo; mai ha il sapore amaro. Piuttosto che alterare le linee, accentuare i difetti fisici degli individui, si limita a capovolgere i valori della vita creando tanti contrasti che suscitano l'ilarità (Tav. 205). Gli asini sono cultori di musica: gli sciacalli, guardiani del gregge; il leone gioca a scacchi con la timida gazzella; l'ippopotamo coglie i fichi sul fronzuto albero, l'uccello vi sale faticosamente con una scala. Il terribile esercito dei topi dà l'assalto al castello dei gatti; topo è il condottiero saettante sul rapido carro trascinato da piccoli cani; topi, i micidiali arcieri che dardeggiano i difensori della torre; fra topi e gatti è la violenta mischia intorno al campo di guerra. Si ride: è l'importante. L'egiziano ama il riso, primavera dell'anima e del volto; bonario filosofo, ripudia quanto può il dolore. Sono graziose caricature, vive e palpitanti ancor oggi dopo tanti secoli, buttate giù alla svelta, senza pretese, su papiri e su cocci, con un virtuosismo degno di un caricaturista moderno. Anche queste piccole opere che avevano il solo scopo di rallegrare gli spiriti, o forse ingannare la noia e la pena di chi le creava, sono trattate dagli artisti egiziani con quella signorile eleganza, con quella disinvolta abilità, quello spirito di osservazione, quel fine gusto che tende sempre alla bellezza, quell'amore dell'armonia, che sono anche per i mediocri tra essi mèta ideale dell'arte.

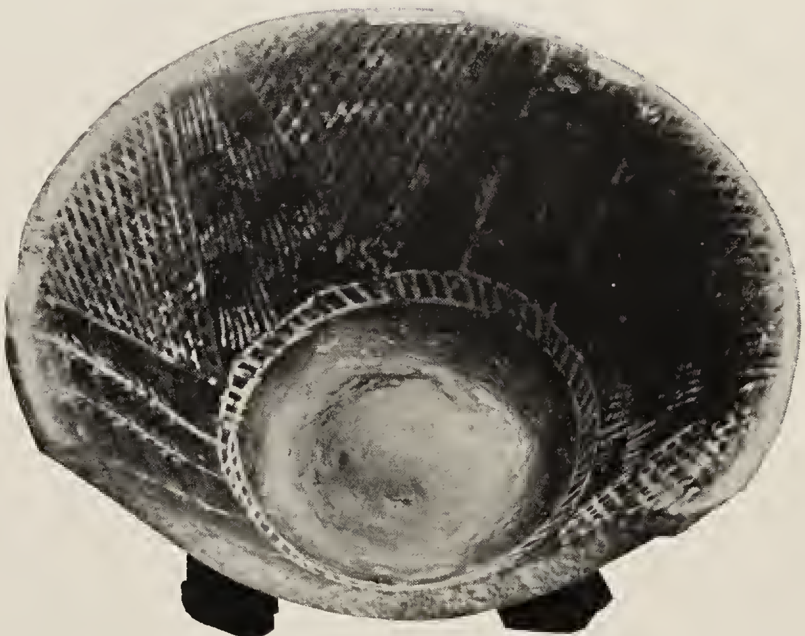
INDICE PER NOMI DI LUOGO

TAVOLE



LE FIGLIE DI AMENHOTPE IV
da El-amarna - Oxford, Ashmolean Museum





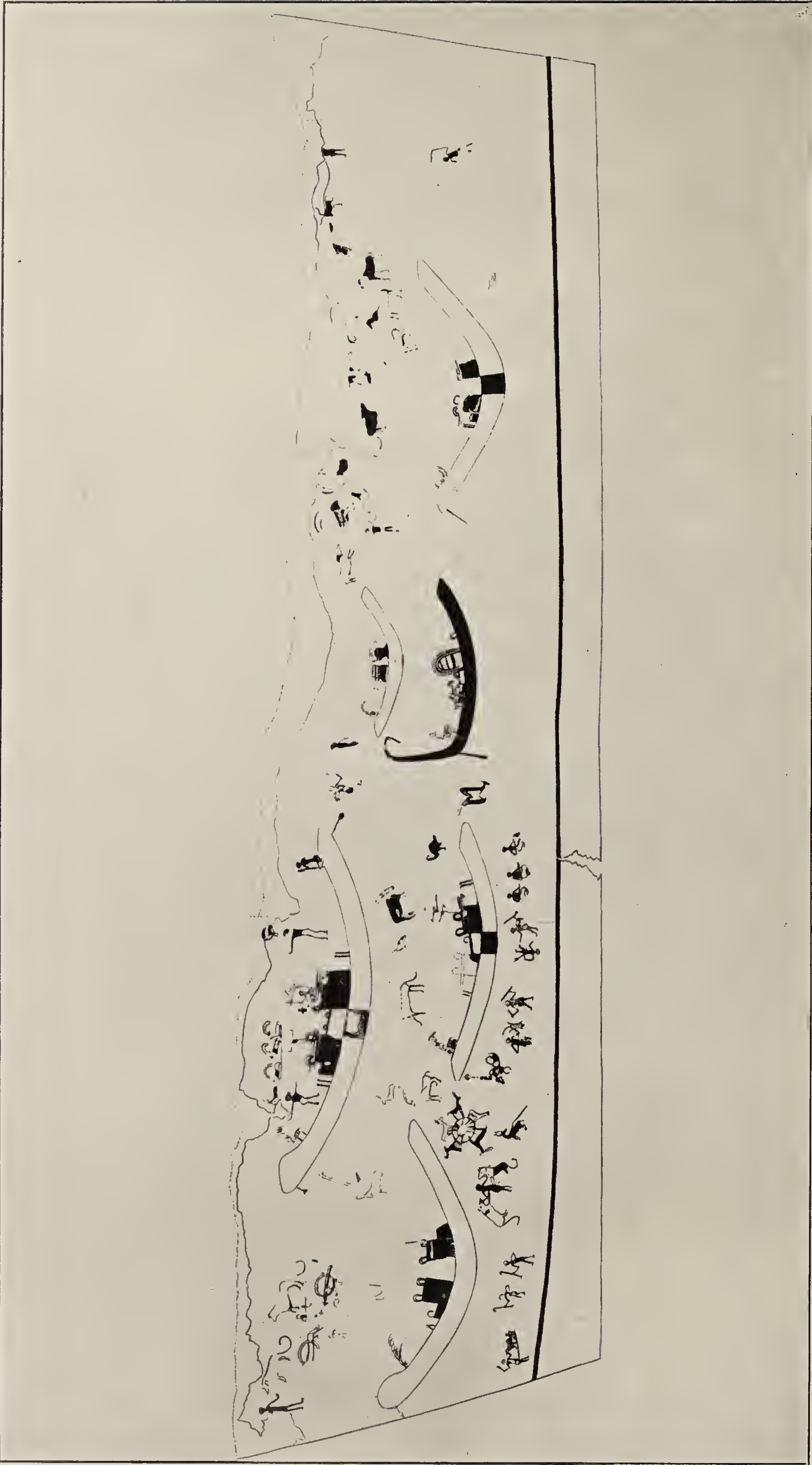


VASI DIPINTI PREDINASTICI
Roma, Museo Pigorini
Fot. Carbone



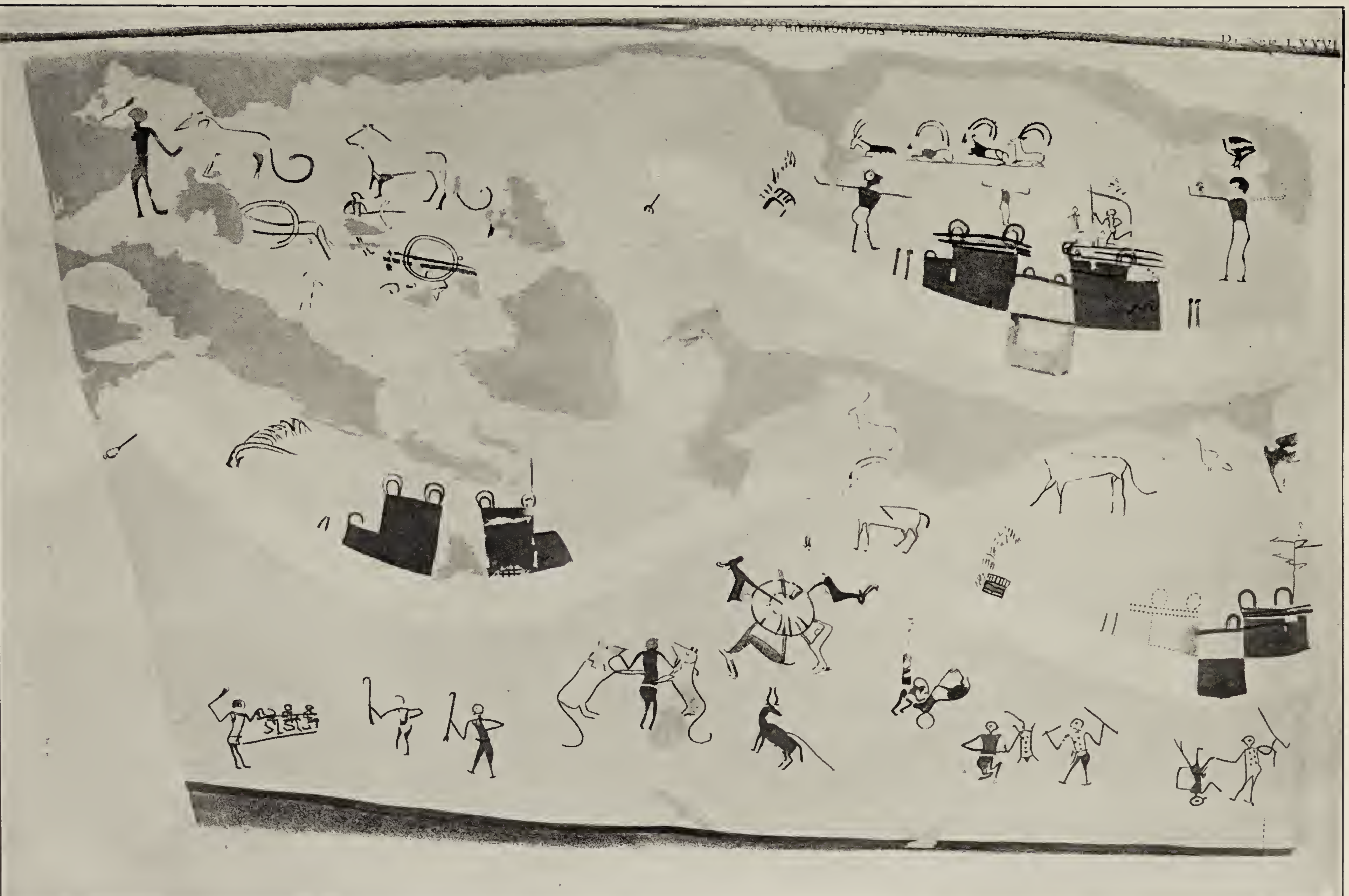


VASI PREDINASTICI
Roma, Museo Pigorini
(fot. Carbone)



Fot. Carbone

PAESAGGIO
da Com-el-ahmar



Fot. Carbone

PARTICOLARE DEL PRECEDENTE



Fot. Carbone

PARTICOLARE DEL PRECEDENTE



Fot. Carbone

PARTICOLARE DEL PRECEDENTE



Fot. Museo

GRUPPO DI OCHE
da Medum - Cairo, Museo egiziano



Fot. Museo

CATTURA DI UCCELLI; ARATURA
da Medum - Cairo, Museo egiziano



Fot. Museo

CACCIA
da Medum - Cairo, Museo egiziano



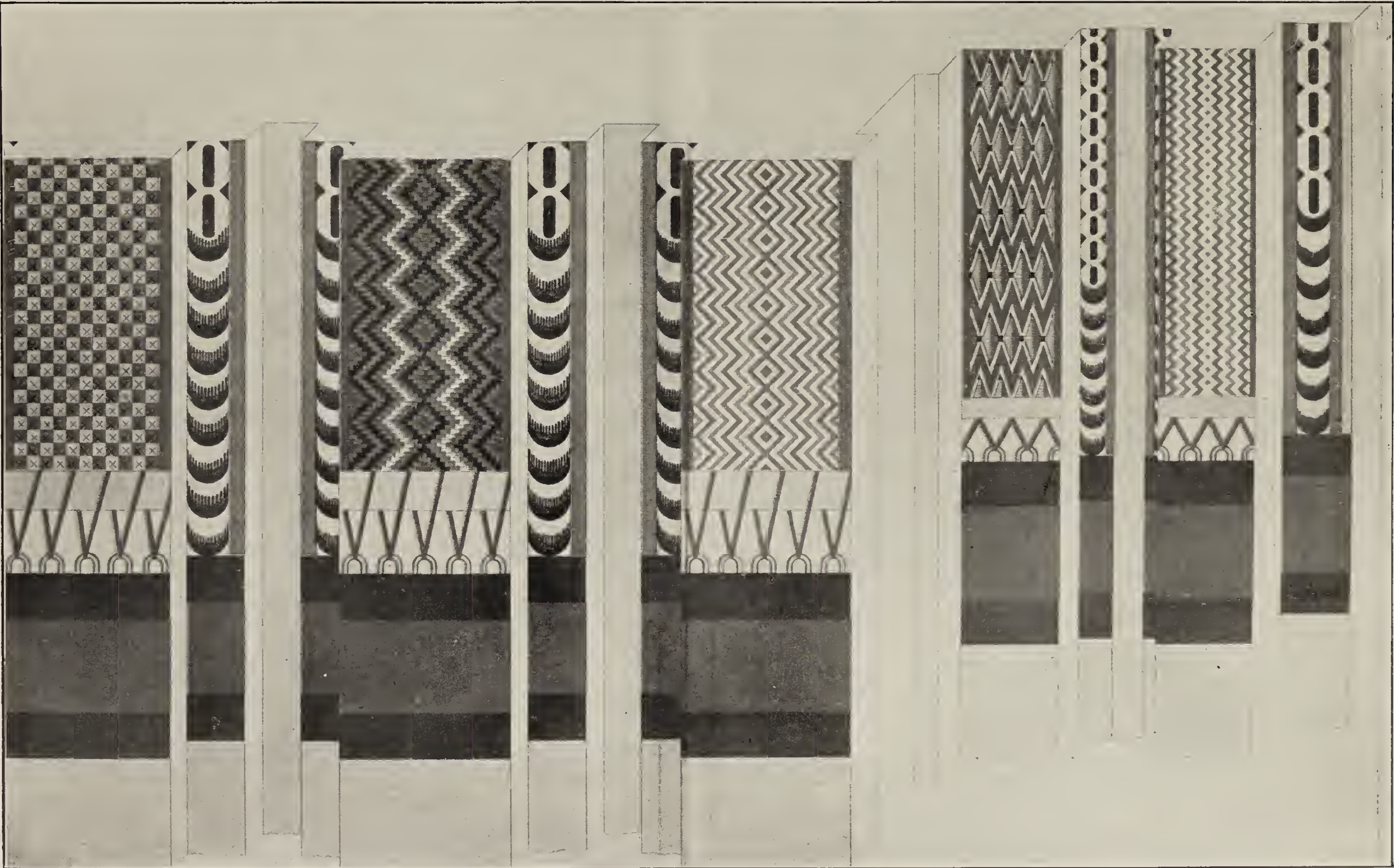
Fot. Carbone

GRUPPO DI PESCATORI
da Dahsciur - Cairo, Museo egiziano



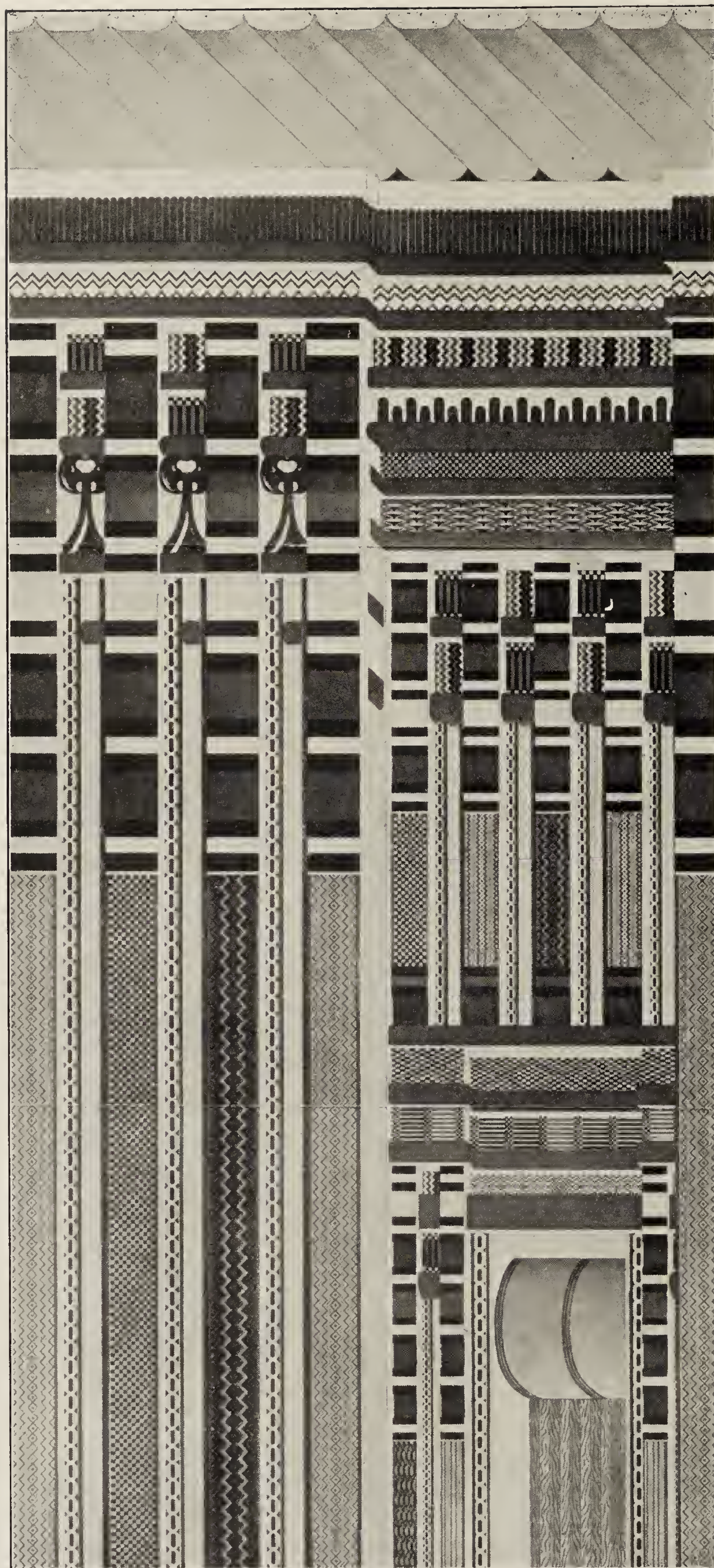
Fot. Carbone

PESCA
da Saqqara - Leida, Museo di Antichità



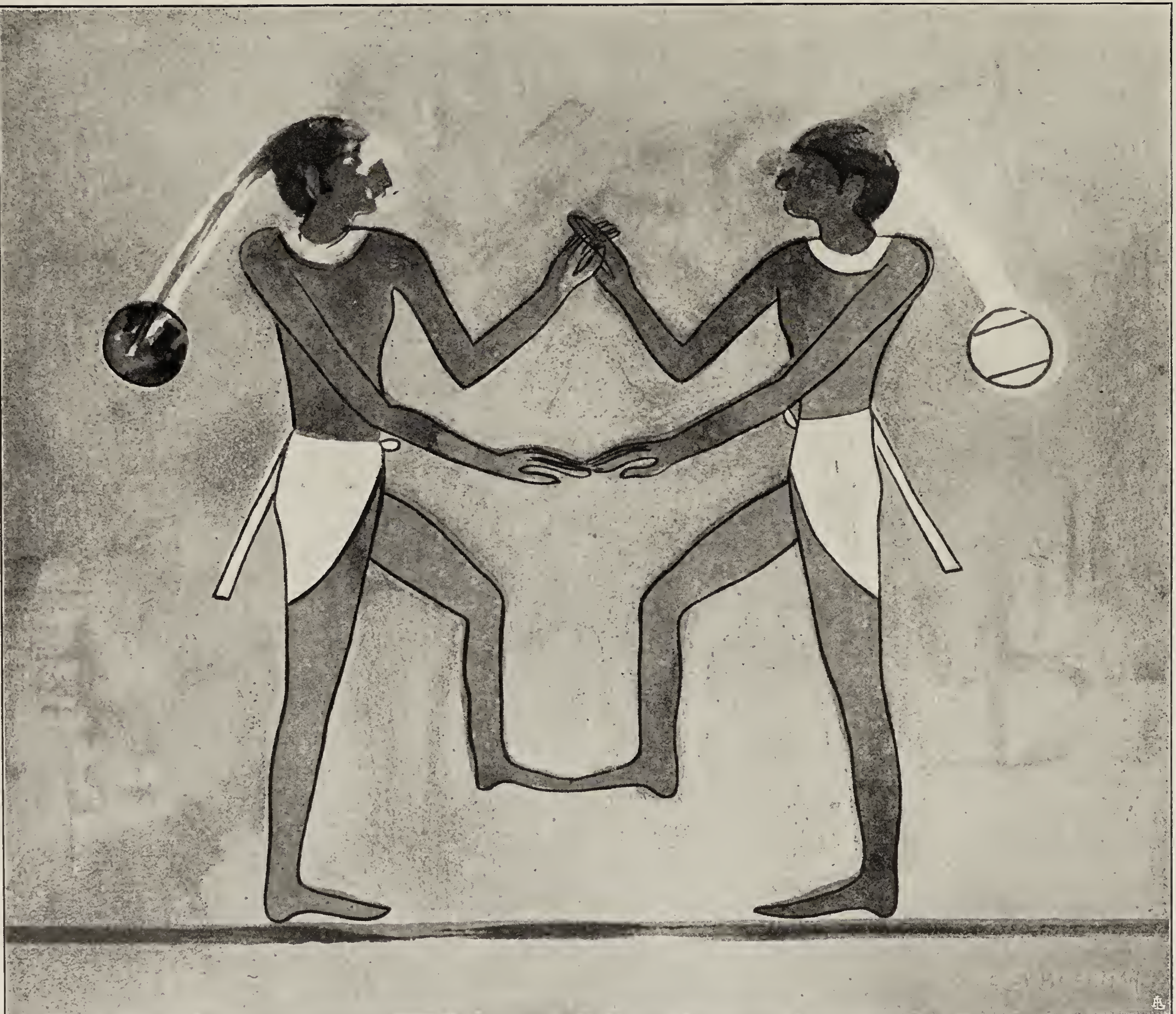
Fot. Carbone

MOTIVO DI TAPPEZZERIA
da Saqqara, Tomba di Ptahhotpe



Fot. Carbone

ALTRO PARTICOLARE



Fot. Carbone

DANZATRICI
da Der-el-gabrawi



Fot. Carbone

PREPARAZIONE DEL PESCE
da Der-el-gabrawi



Fot. Carbone

TELETTA DI UNA DAMA
da Gebelen - Berlino, Museo egiziano



Fot. Baglioni

TRASPORTO DI OFFERTE
da Gebelen - Torino, Museo di Antichità



Fot. Baglioni

CAPRE E TRASPORTO DI GRANI
da Gebelen - Torino, Museo di Antichità



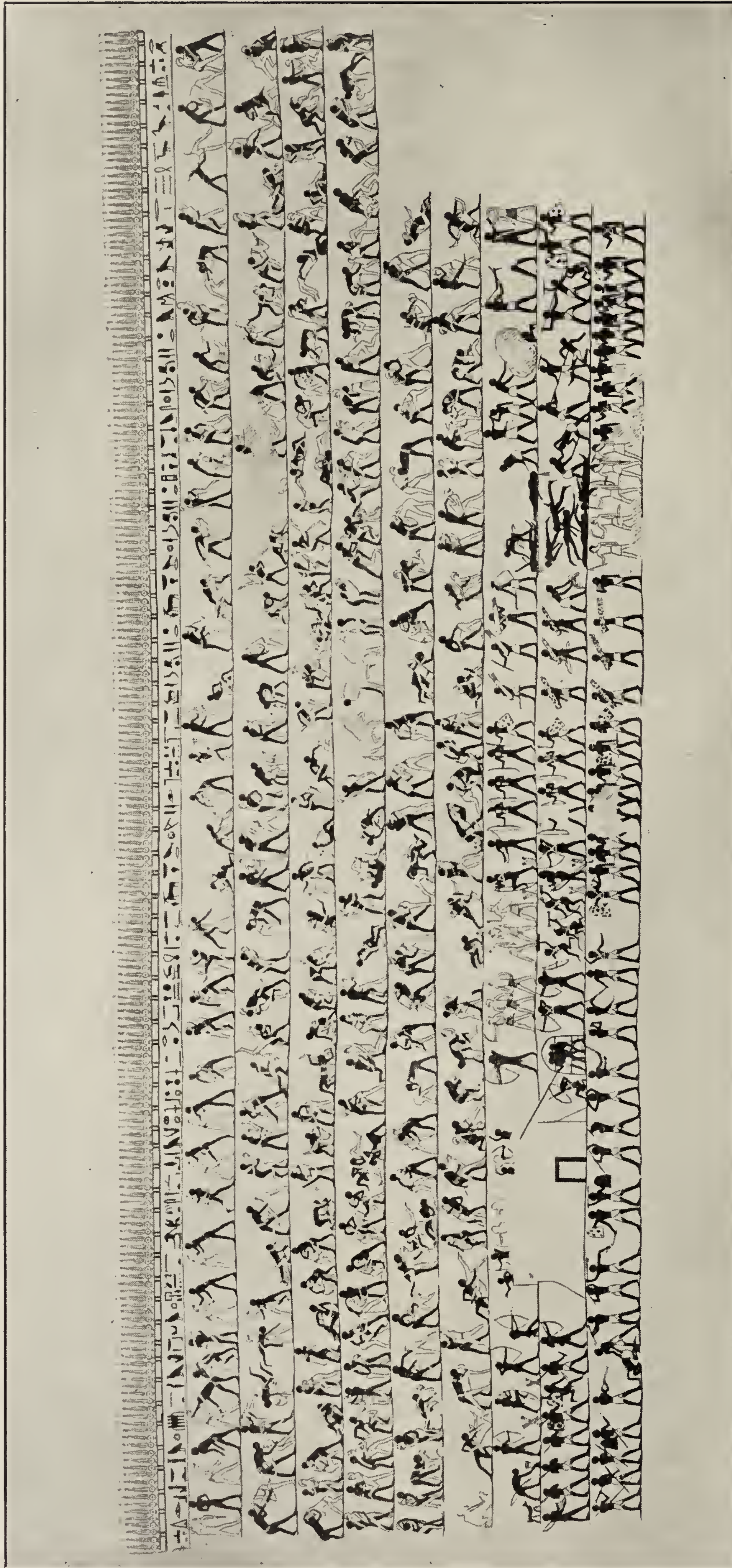
Fot. Baglioni

SACRIFICIO DEL BUE
da Gebelen - Torino, Museo di Antichità



Fot. Baglioni

ASINAIO
da Gebelen - Torino, Museo di Antichità



Fot. Carbone

LOTTATORI
da Benihasan, Tomba n. 15



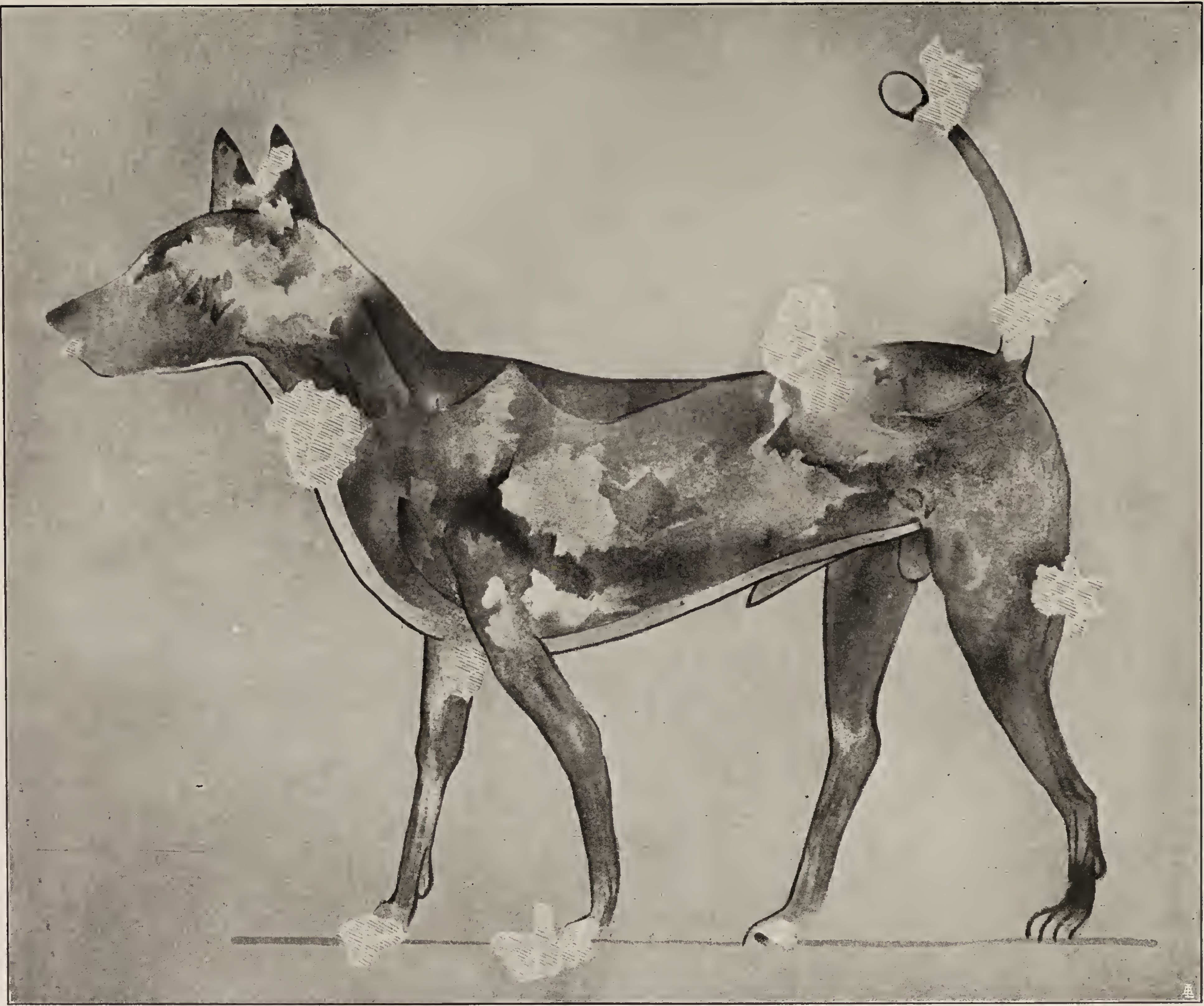
Fot. Carbone

PARTICOLARE



Fot. Carbone

GIUOCATRICI DI PALLE
da Benihasan, tomba n. 15



Fot. Carbone

UN CANE
da Benihasan, Tomba n. 17



Fot. Carbone

I LIBI
da Benihasan, Tomba n. 14



Fot Carbone

SOLDATI
da Benihasan, Tomba n. 14



Fot. Carbone

SACERDOTI FUNERARI
da Benihasan, Tomba n. 2



Fot. Carbone

PORTATRICE DI OFFERTE
da Benihasan, Tomba n. 2



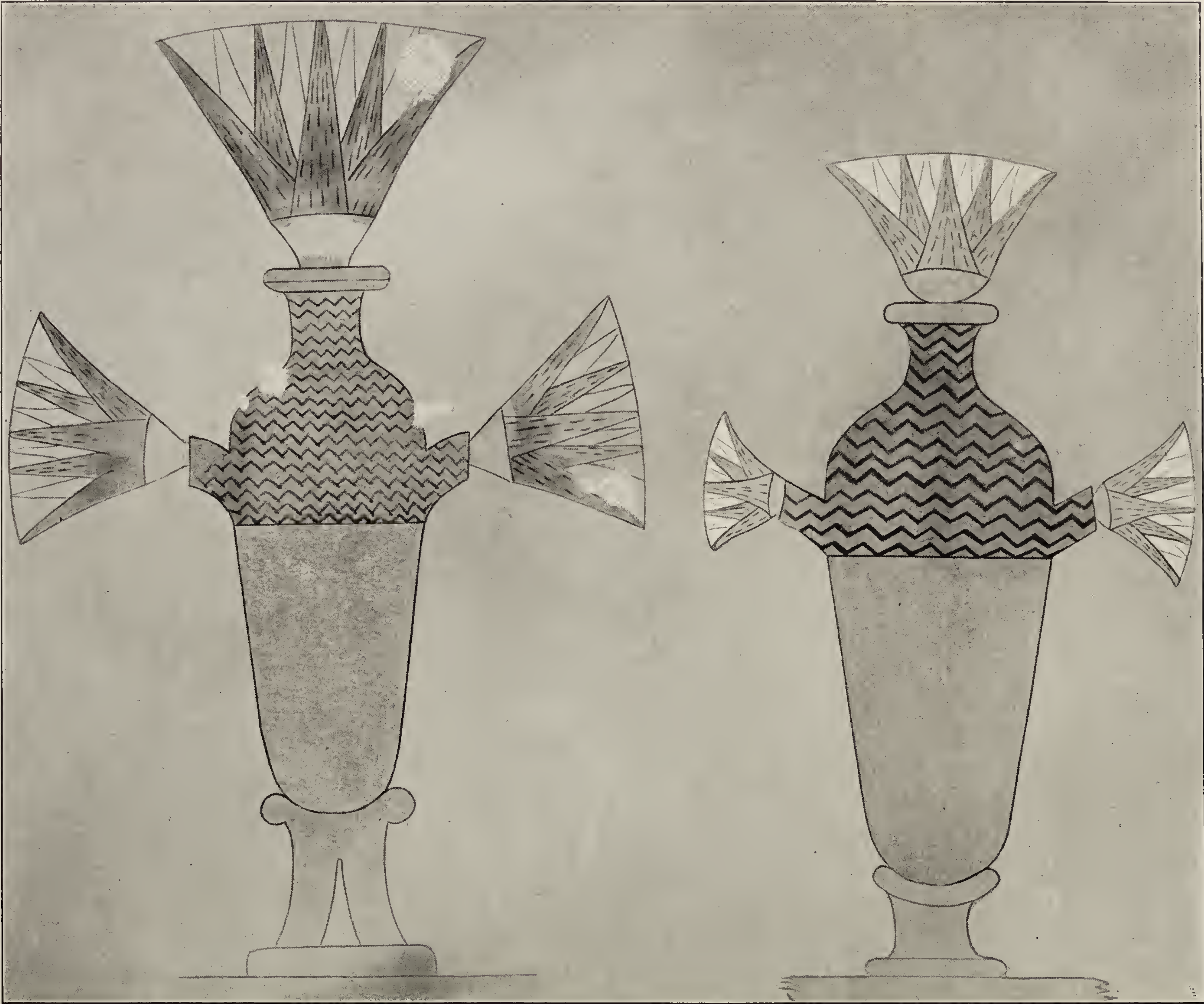
Fot. Carbone

SUONATRICE DI ARPA
da Benihasan, Tomba n. 2



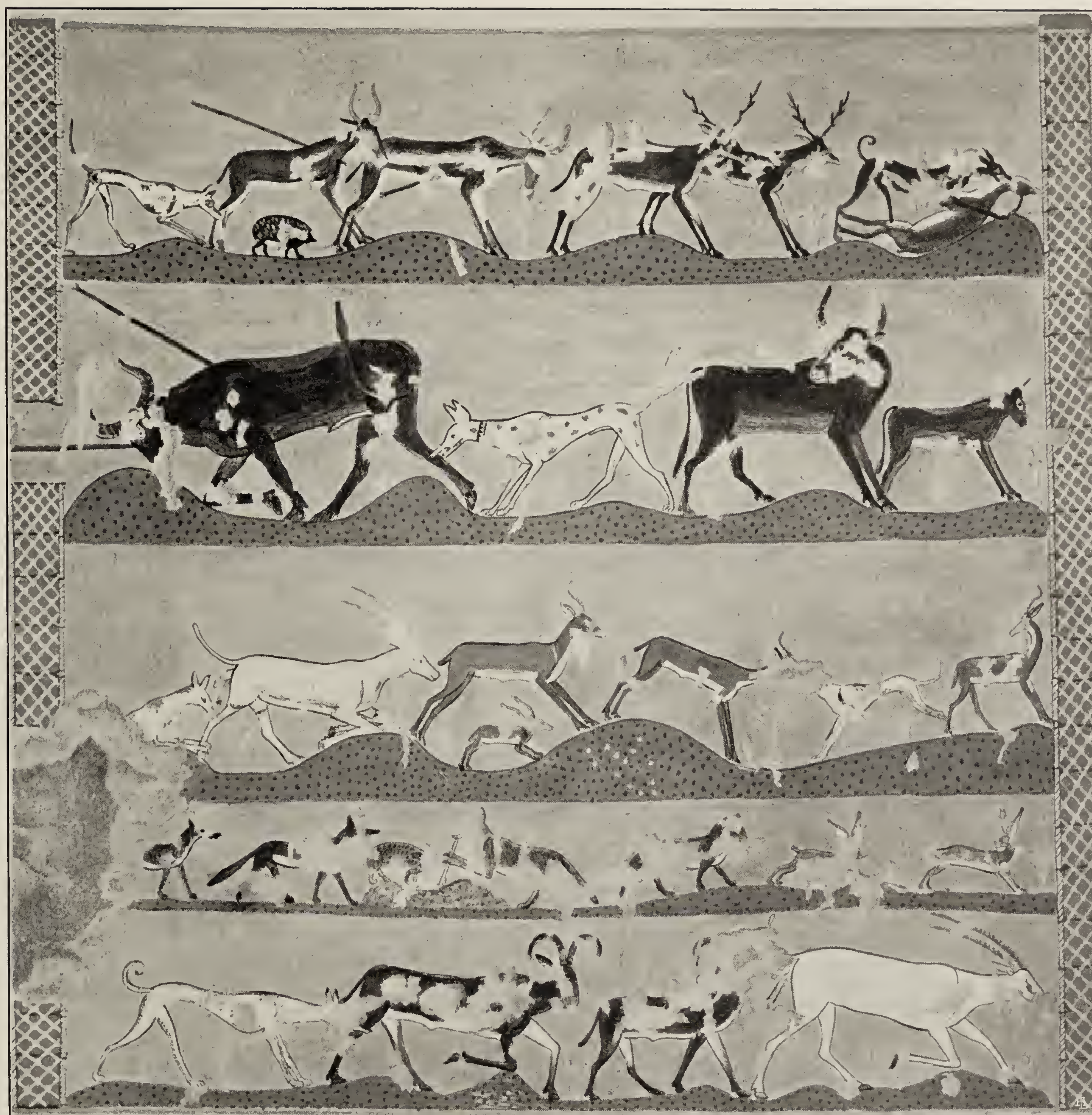
Fot. Carbone

SOLDATI ASIATICI
da Benihasan, Tomba n. 2



Fot. Carbone

VASI DI VETRO
da Benihasan, Tomba n. 2



Fot. Carbone

SELVAGGINA IRRETITA
da Tebe, Tomba n. 60



Fot. Carbone

DANZA
da Tebe, Tomba n. 60



Fot. Carbone

SACERDOTI DI HATHOR
da Tebe, Tomba n. 60



Fot. Carbone

LA CUCINA
da Tebe, Tomba n. 60



Fot. Carbone

NUTRITURA DEGLI ORICI
da Benihasan, Tomba n. 3



Fot. Carbone

L'IQSOS EBES
da Benihasan, Tomba n. 3



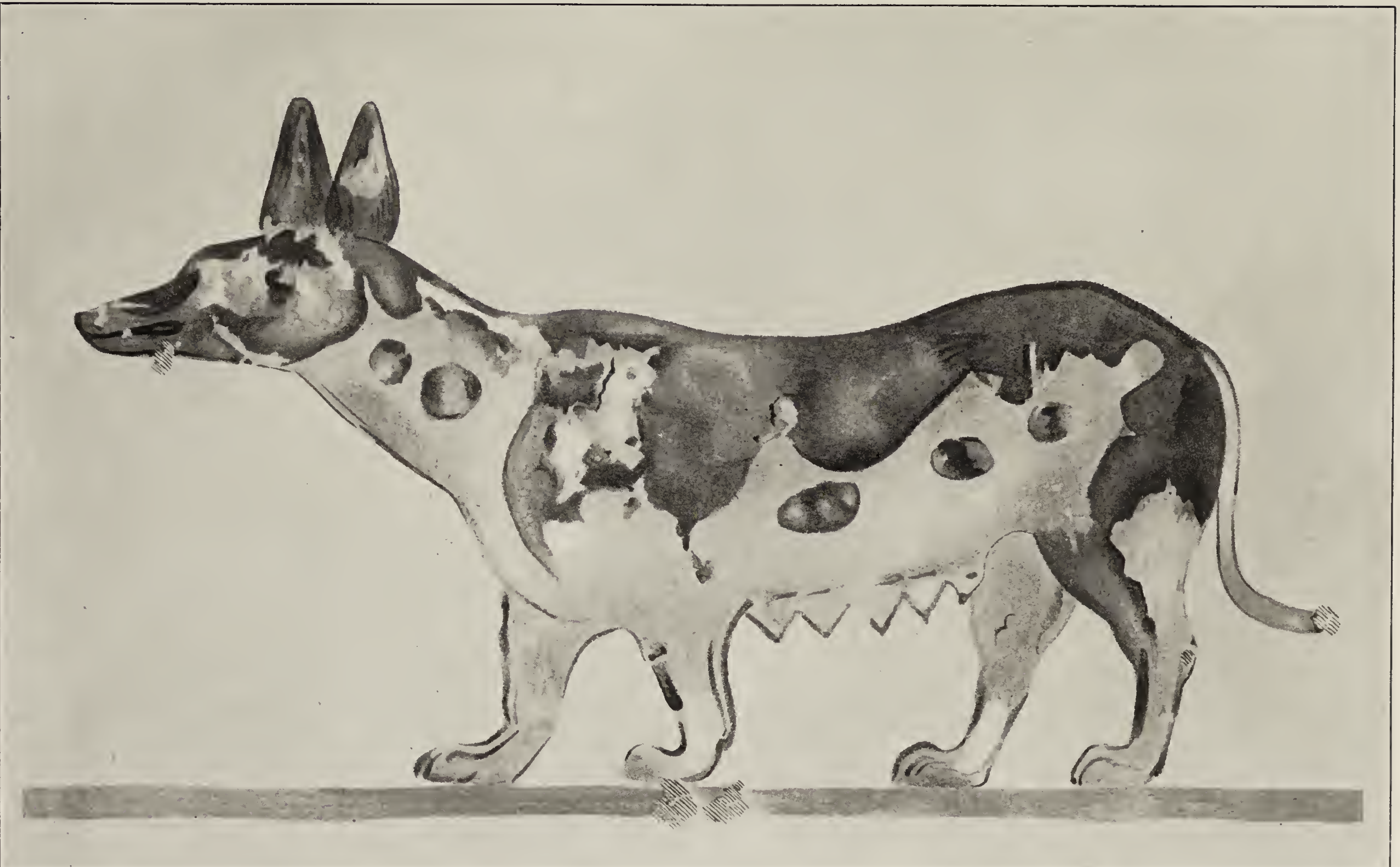
Fot. Carbone

LA FILATRICE
da Benihasan, Tomba n. 3



Fot. Carbone

LEVRIERO
da Benihasan, Tomba n. 3



Fot. Carbone

CAGNA BASSOTTA
da Benihasan, Tomba n. 3



Fot. Carbone

GATTO SUL PAPIRO
da Benihasan, Tomba n. 3



Fot. Carbone

IBIS
da Benihasan, Tomba n. 3



Fot. Carbone

UPUPA SULL'ACACIA
da Benihasan, Tomba n. 3



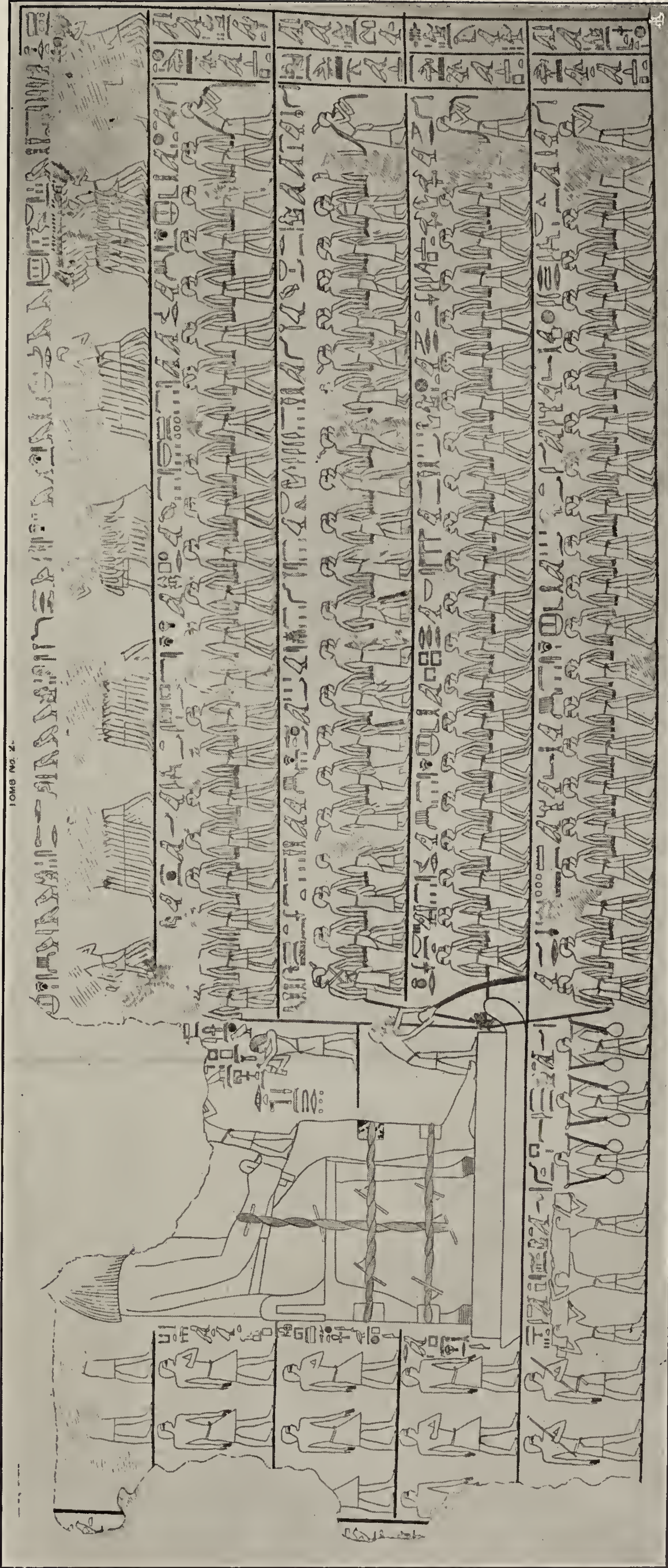
Fot. Carbone

STRILLONE
da Benihasan, Tomba n. 3



Fot. Carbone

UCCELLI SULL'ACACIA
da Benihasan, Tomba n. 3



Fot. Carbone

TRASPORTO DI UN COLOSSO
da El Berscia, Tomba n. 2



Fot. Carbone

LA FIGLIA DI THUTHOTPE
da El Berscia, Tomba n. 2



Fot. Carbone

UOMO CHE OFFRE UN IBIS
dal tempio di Der-el-bahri



Fot. Carbone

LA REGINA AHMOSE
dal tempio di Der-el-bahri



Fot. Carbone

LA DEA NEHBIJE
dal tempio di Der-el-bahri



Fot. Carbone

GRU OFFERTA
dal tempio di Der-el-bahri



Fot. Carbone

SEGNI DELLA SCRITTURA GEROGLIFICA
dal tempio di Der-el-bahri



Fot. Carbone

IL GIARDINO DI ENENE
da Tebe, Tombe private n. 81



Fot. Lehnert e Landrock

FESTA DEI MORTI
da Tebe, Tombe private n. 87



Fot. Gaddis e Seif

SUONATORI
da Tebe, Tombe private n. 82



Fot. Carbone

IPPOPOTAMO NEL CANNETO
da Tebe, Tombe private n. 82



Fot. Carbone

UCCELLI AL VOLO
da Tebe, Tomba privata n. 82



Fot. Carbone

LOTTA DEI TORI
da Tebe, Tombe private n. 82



Fot. Carbone

LA DISPENSA
da Tebe, Tombe private n. 24



Fot. Carbone

OFFICINE
da Tebe, Tombe private n. 86



Fot. Carbone

CAVALLI DALLA SIRIA
da Tebe, Tombe private n. 86



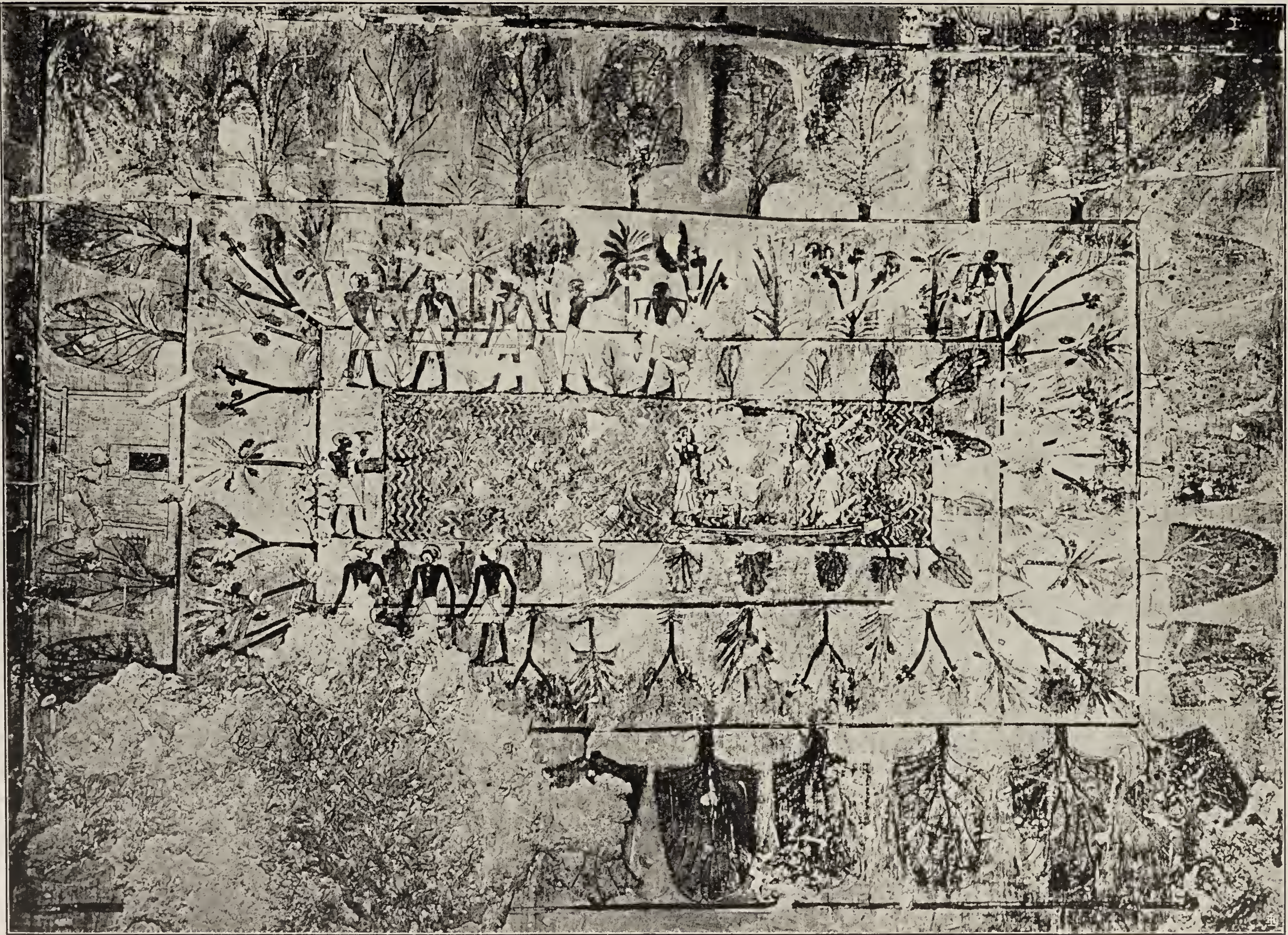
Fot. Carbone

CAVALLI DALLA SIRIA
da Tebe, Tombe private n. 84



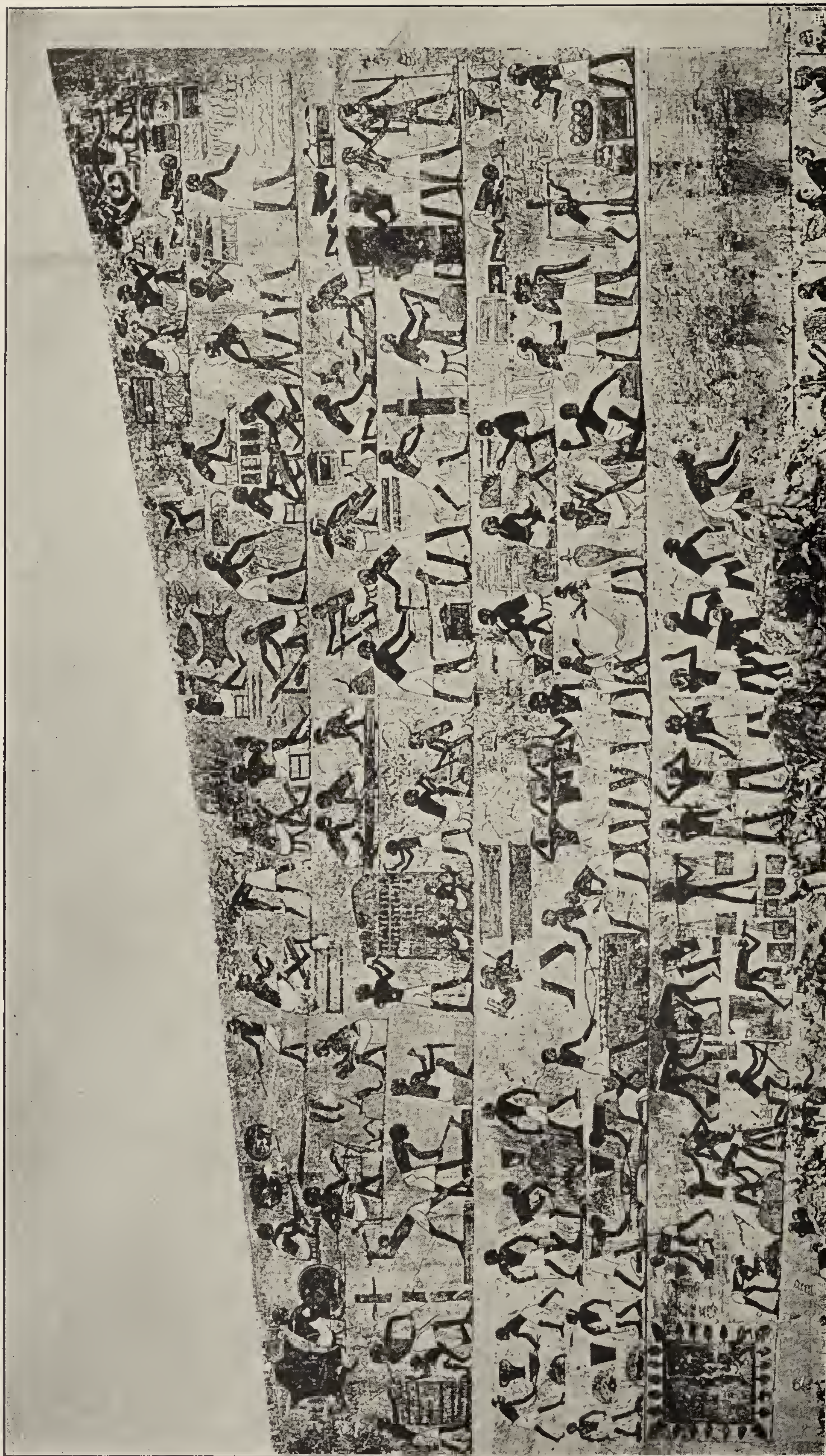
Fot. Gaddis e Seif

INTERNO DELLA TOMBA DI THUTMOSE III
Tebe, Valle dei Re, n. 34



Fot. Carbone

IL GIARDINO DI REHMIRIE
da Tebe, Tombe private n. 100



Fot. Carbone

ARTISTI AL LAVORO
da Tebe, Tombe private n. 100



Fot Carbone

MAGAZZINI
da Tebe, Tombe private n. 100



Fot. Carbone

BANCHETTO FUNERARIO
da Tebe, Tombe private n. 100



Fot. Carbone

DONNE A BANCHETTO
da Tebe, Tombe private n. 100



Fot. Carbone

L'UDIENZA DEL VISIR
da Tebe, Tombe private n. 100



Fot. Carbone

TRIBUTI DALLA NUBIA E DALLA SIRIA
da Tebe, Tombe private n. 100



Fot. Carbone

ASIATICI
da Tebe, Tombe private n. 85



Fot. Carbone

CACCIA E PESCA
da Tebe, Tombe private n. 85



Fot. Lehnert e Landrock

GIARDINO
da Tebe, Tombe private n. 85



Fot. Carbone

BANCHETTO FUNERARIO
da Tebe, Tombe private n. 85



Fot. Gaddis e Seif

MUSICANTI
da Tebe, Tombe private n. 108



Fot. Gaddis e Seif

PURIFICAZIONE DI DUE DEFUNTI
da Tebe, Tombe private n. 96, b



Fot. Gaddis e Seif

OFFERTE AL MORTO
da Tebe, Tombe private n. 96, b



Fot. Gaddis e Seif

VIAGGIO POSTUMO AD ABIDO
da Tebe, Tombe private n. 96, b



Fot. Gaddis e Seif

SENNOFER E SUA MOGLIE
da Tebe, Tombe private n. 96, b



Fot. Carbone

FORTEZZA DELLA PALESTINA
da Tebe, Tombe private n. 42



Fot. Gaddis e Seif

CACCIA NEL DESERTO
da Tebe, Tombe private n. 56



Fot. Carbone

BUOI MARCATI COL FUOCO
da Tebe, Tombe private n. 56



Fot. Gaddis e Seif

COSCRITTI
da Tebe, Tombe private n. 56

TAV. LXXXV



Fot Carbone

CACCIA NEL DESERTO
da Tebe, Tombe private n. 172



Fot. Gaddis e Seif

CORTEO DELLE OFFERTE
da Tebe, Tombe private n. 22



Fot. Carbone

AMENHOTPE II E LA SUA NUTRICE
da Tebe, Tombe private n. 93



Fot. Carbone

SUONATRICE
da Tebe, Tombe private n. 93



Fot. Lehnert e Landrock

REGALI AL RE PER CAPODANNO
da Tebe, Tombe private n. 93



Fot. Carbone

PORTATORI DI GRANO
da Tebe, Tombe private n. 17



Fot. Carbone

BANCHETTO
da Tebe, Tombe private n. 17



Fot. Carbone

PITTURA INCOMPIUTA CON RETICOLATO
da Tebe, Tombe private n. 92



Fot. Carbone

PITTURA INCOMPIUTA
da Tebe, Tombe private n. 92



Fot. Gaddis e Seif

PILASTRO DELLA TOMBA DI AMENHOTPE II
da Tebe, Tombe reali n. 35



Fot. Carbone

INGRESSO AL TEMPIO
da Tebe, Tombe private n. 75



Fot. Carbone

RITORNO A CASA
da Tebe, Tombe private n. 75



Fot. Carbone

GIARDINO DI SEBKHOTPE
da Tebe, Tombe private n. 63



Fot. Gaddis e Seif

IL BANCHETTO
da Tebe, Tombe private n. 52



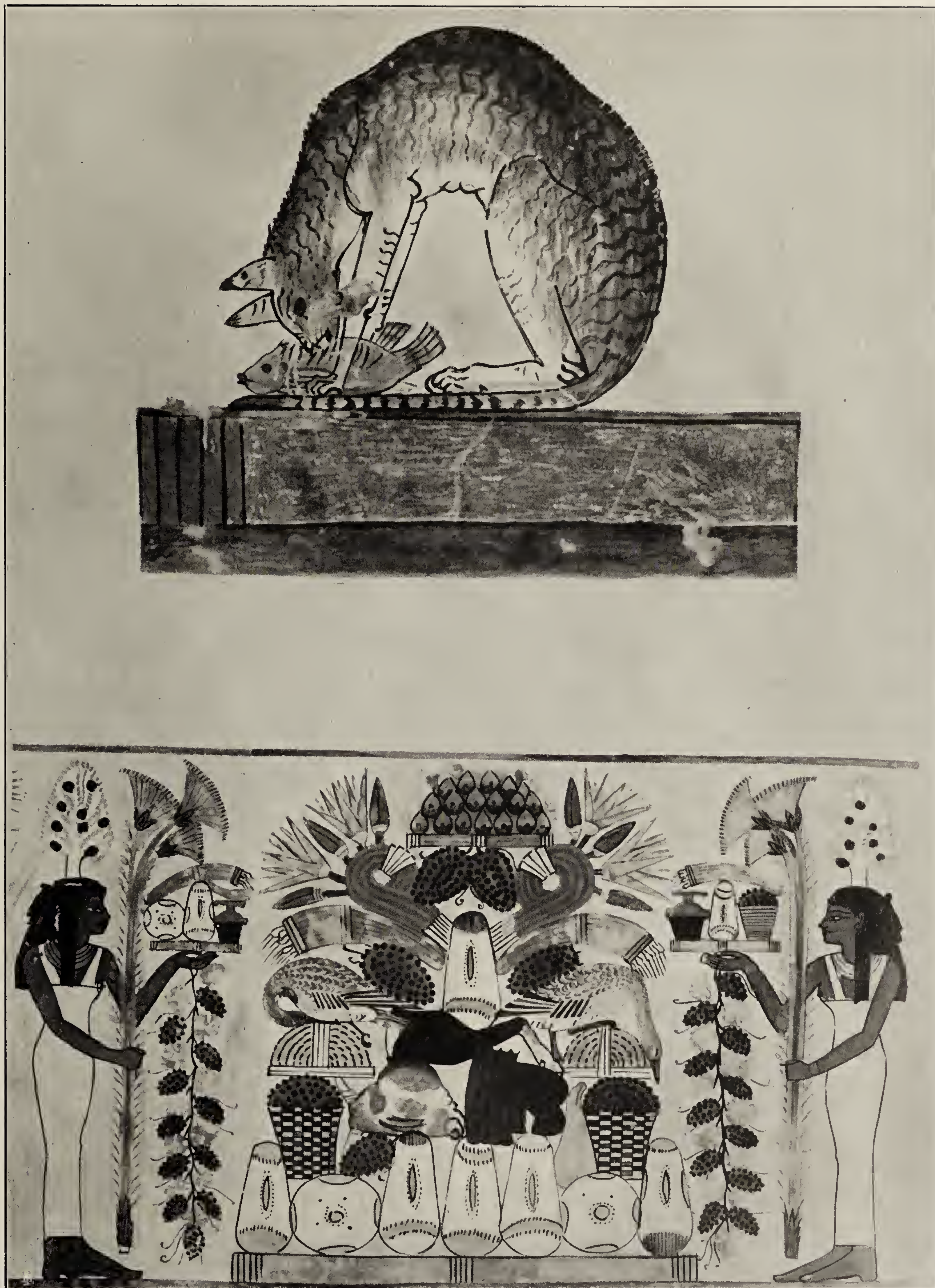
Fot. Gaddis e Seif

L'ARPISTA CIECO
particolare del precedente



Fot. Gaddis e Seif

LE OFFERTE
da Tebe, Tombe private n. 52



Fot. Carbone

GATTO CHE MANGIA UN PESCE - PARTICOLARE DELL'OFFERTE
da Tebe, Tombe private n. 52



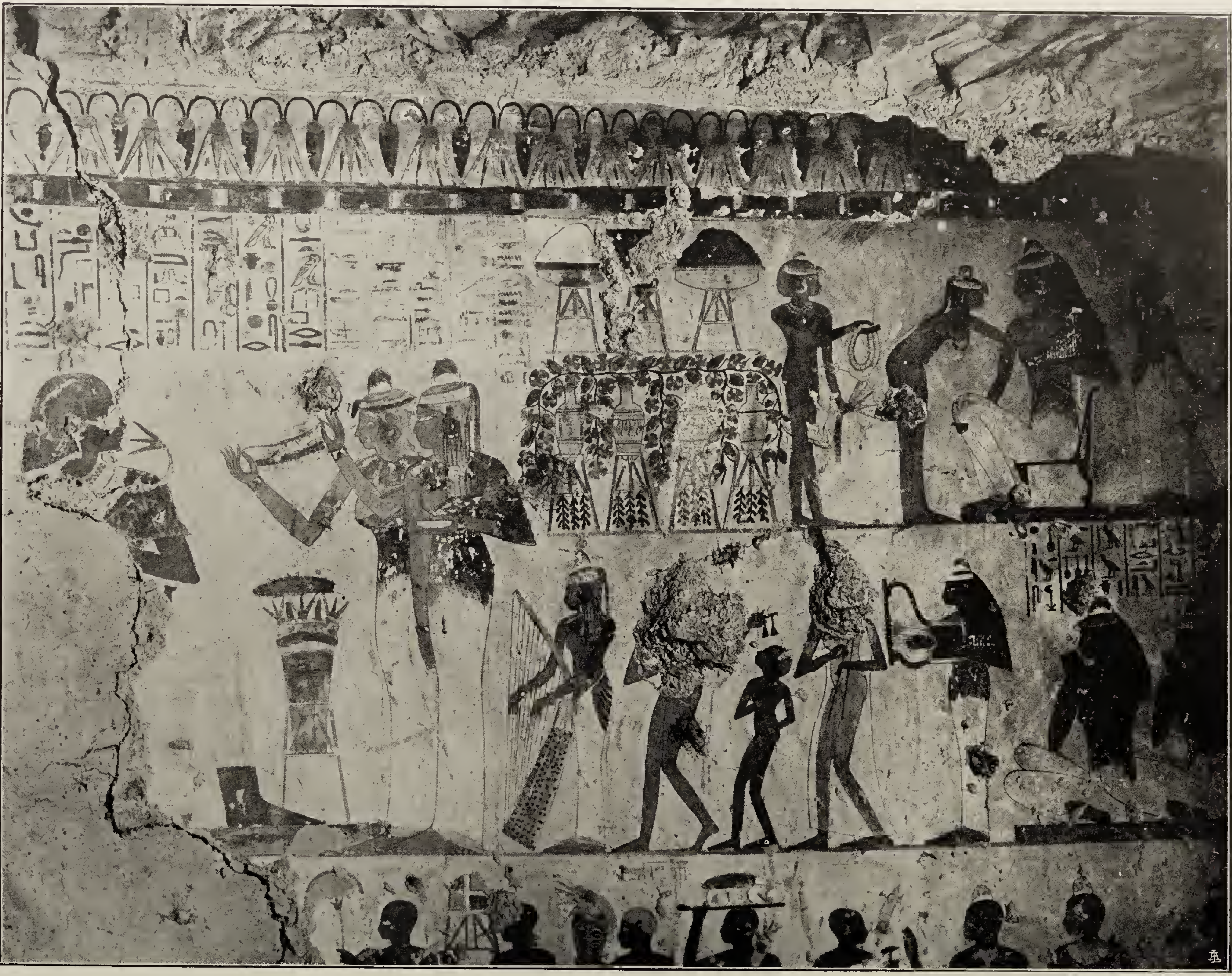
Fot. Gaddis e Seif

SCENE CAMPESTRI
da Tebe, Tombe private n. 52



Fot. Gaddis e Seif

PESCA, VENDEMMIA, CACCIA
da Tebe, Tombe private n. 52



Fot. Gaddis e Seif

MUSICANTI
da Tebe, Tombe private n. 38



Fot. Gaddis e Seif

BANCHETTO
da Tebe, Tombe private n. 38



Fot. Gaddis e Seif

CORTEO DI OFFERTE
da Tebe, Tombe private n. 38



Fot. Gaddis e Seif

LAVORO NEI CAMPI
da Tebe, Tombe private n. 38



Fot. W. F. Mansell

PRESENTAZIONE DEL BESTIAME
in Londra, British Museum



Fot. Carbone

BANCHETTO
da Tebe, Tombe private n. 78



Fot. Carbone

MACELLAIO
da Tebe, Tombe private n. 78



Fot. Carbone

DISTRIBUZIONE DEL RANCIO
da Tebe, Tombe private n. 78



Fot. Carbone

DANZA DELLE NEGRE -
da Tebe, Tombe private n. 78



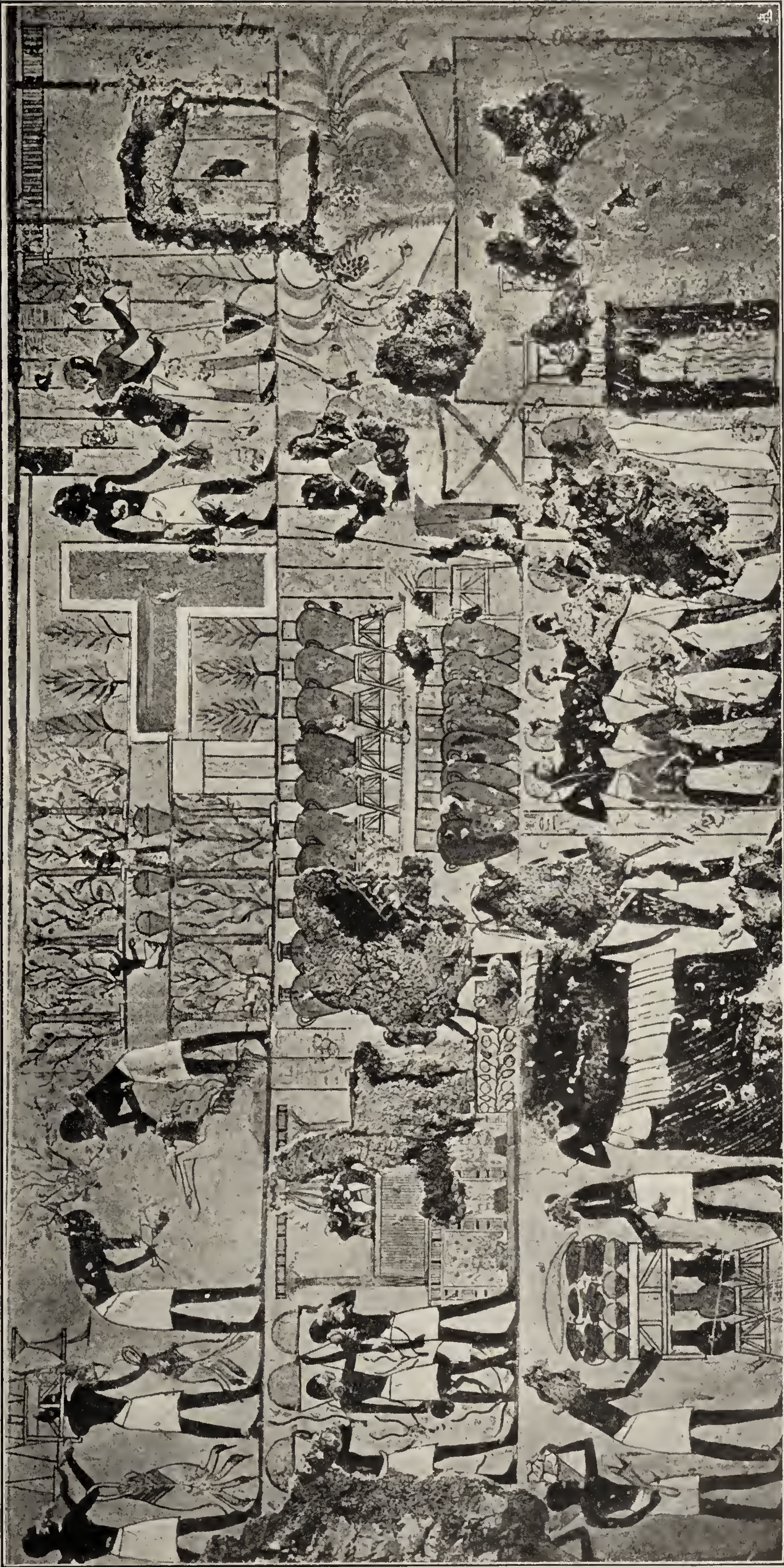
Fot. Carbone

PESCATORI
da Tebe, Tombe private n. 78



Fot. W. F. Mansell

PRESENTAZIONE DELLE OCHE
da Londra, British Museum



Fot. Carbone

GIARDINO E CASA
da Tebe, Tombe private n. 90



Fot. Carbone

PRESENTAZIONE DEL BESTIAME
da Tebe, Tombe private n. *76*



Fot. Carbone

SOLDATI IN MARCIA
da Tebe, Tombe private n. 74



Fot. Carbone

ASIATICI E NEGRI
da Tebe, Tombe private n. 226



Fot. Lehnert e Landrock

PREGHIERA AL DIO OSIRI
da Tebe, Tombe private n. 69



Fot. Gaddis e Seif

CACCIA NEL CANNETO
da Tebe, Tombe private n. 69



Fot. Gaddis e Seif

IL DEFUNTO ASSISTE AI LAVORI CAMPESTRI
da Tebe, Tombe private n. 69



Fot. Gaddis e Seif

LAVORI DEI CAMPI
da Tebe, Tombe private n. 69



Fot. Gaddis e Seif

IL CARRO
da Tebe, Tombe private n. 69



Fot. Gaddis e Seif

BARCA
da Tebe, Tombe private n. 69



Fot. W. F. Mansell

GIARDINO CON LAGO
da Londra, British Museum



Fot. W. F. Mansell

CACCIA
da Londra, British Museum



Fot. W. F. Mansell

CARRI ALL'OMBRA DEI SICOMORI
da Londra, British Museum



Fot. Gaddis e Seif

OFFERTE
da Tebe, Tombe private n. 181



Fot. Lehnert e Landrock

PREGHIERE A DIVINITÀ
da Tebe, Tombe private n. 181



Fot. Lehnert e Landrock

ARTISTI AL LAVORO
da Tebe, Tombe private n. 181



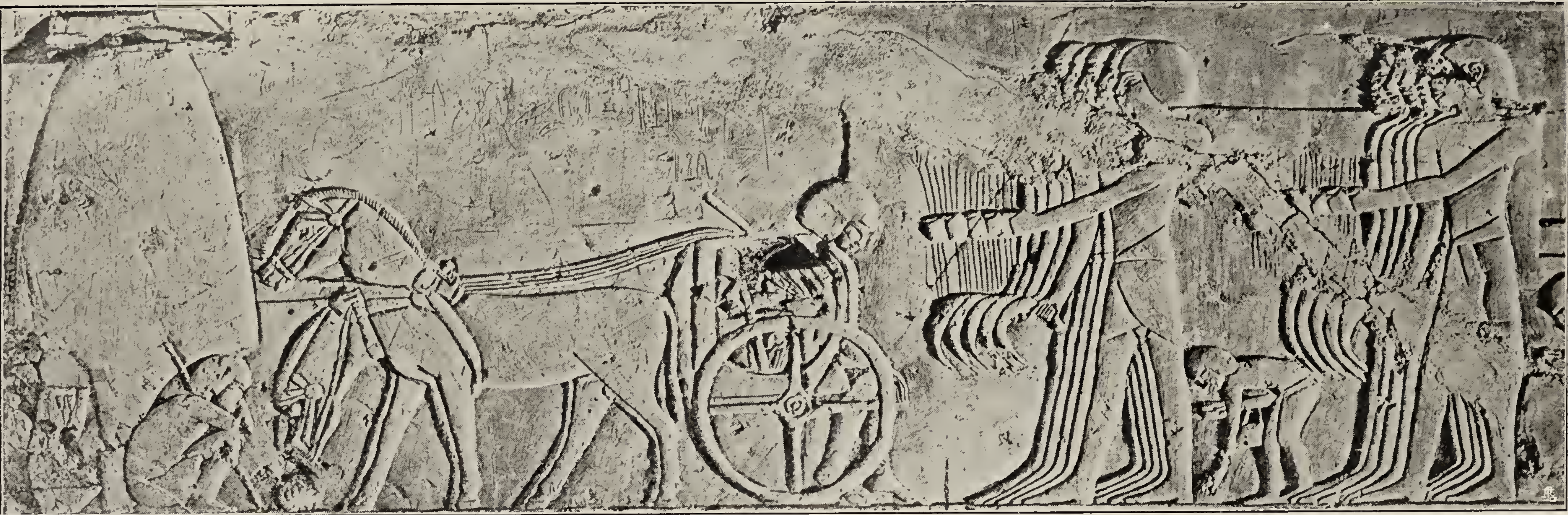
Fot. Lebnert e Landrock

LE PIANGENTI
da Tebe, Tombe private n. 181



Fot. Carbone

SCHIZZO DI STRANIERI
da Tebe, Tombe private n. 57





Fot. Carbone

CARRI ALL'OMBRA DEI SICOMORI
da Tebe, Tombe private n. 57



Fot. Lehnert e Landrock

LA PREGHIERA PER I MORTI
da Tebe, Tombe private n. 139



Fot. Lehnert e Landrock

TRASPORTO DELLA MUMMIA, RITI FUNEBRI, VIAGGIO AD ABIDO
da Tebe, Tombe private n. 139



Fot. Lehnert e Landrock

CONTINUAZIONE DELLA PRECEDENTE



Fot. W. F. Mansell

MUSICISTE E DANZATRICI
da Londra, British Museum



Fot. Lehnert e Landrock

CORTEO FUNEBRE (inizio)
da Tebe, Tombe private n. 55



Fot. Gaddis e Seif

CORTEO: LE LAMENTATRICI
da Tebe, Tombe private n. 55



Fot. Gaddis e Seif

IL CORTEO (fine)
da Tebe, Tombe private n. 55



Fot. Carbone

GRUPPO DI STRANIERI
da El-amarna



Fot. Museo

PAVIMENTO DI UN PALAZZO DI AMENHOTPE IV
da El-amarna - Cairo, Museo egiziano



Fot. Carbone

TUTANHAMON E LA REGINA
da Tebe - Cairo, Museo egiziano



Fot. Carbone

TUTANHAMON INSEGUE I NEGRI
da Tebe - Cairo, Museo egiziano



Fot. Carbone

TUTANHAMON CACCIA I LEONI
da Tebe - Cairo, Museo egiziano



Fot. Carbone

TRIBUTO DELLA NUBIA
da Tebe, Tombe private n. 40



Fot. Carbone

IL DEFUNTO E LA MOGLIE BEVONO L'ACQUA FRESCA
da Tebe, Tombe private n. 49



Fot. Carbone

INTERNO DI CASA
da Tebe, Tombe private n. 49



Fot. Gaddis e Seif

HAREMHAB OFFRE AGLI DEI
da Tebe, Tombe reali n. 57



Fot. Gaddis e Seif

ABITATORI DELL'OLTRE TOMBA
da Tebe, Tombe reali n. 57



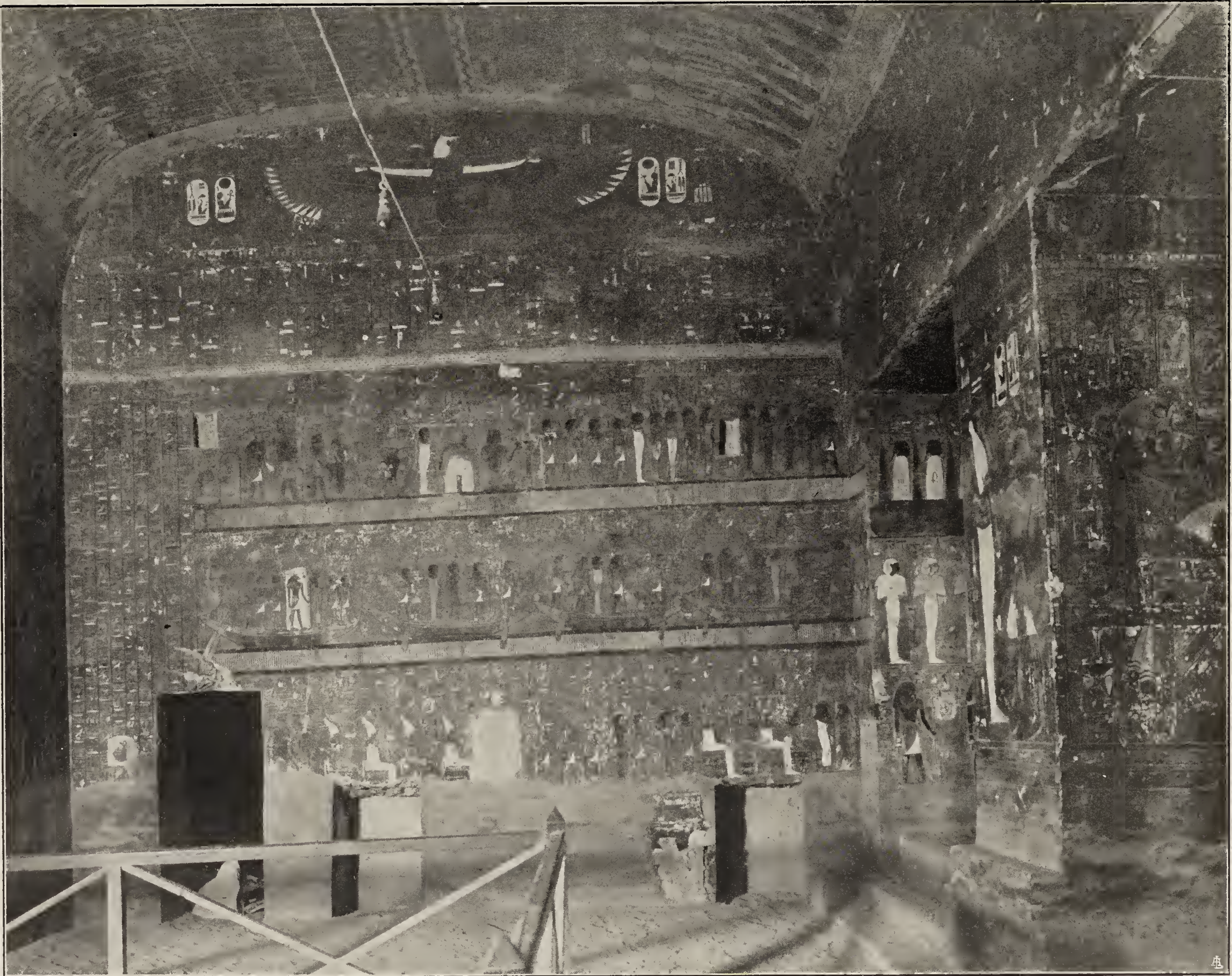
Fot. Gaddis e Seif

RAMESSESE I° OFFRE AL DIO SOLE
da Tebe, Tombe reali n. 16



Fot. Carbone

TOMBA DI SETOHE I°, SALA X
da Tebe, Tombe reali n. 17



Fot. Gaddis e Seif

PARTICOLARE DELLA SALA



Fot. Carbone

PARTICOLARE DI DECORAZIONE DEI PILASTRI



Fot. Carbone

SCHIZZO DEGLI STRANIERI



Fot. Carbone

FESTE SACRE
da Tebe, Tombe private n. 19



Fot. Gaddis e Seif

ABLUZIONE DEL DEFUNTO
da Tebe, Tombe private n. 51



Fot. Gaddis e Seif

OFFERTE
da Tebe, Tombe private n. 51



Fot. Lehnert e Landrock

LA DEA SICOMORO DÀ CIBI E ACQUA
da Tebe, Tombe private n. 51



Fot. Lehnert e Landrock

PARTICOLARE



Fot. Carbone

ARATORI
da Tebe, Tombe private n. 16



Fot. Carbone

ARTISTI AL LAVORO
da Tebe, Tombe private n. 178



Fot. Carbone

SCENE CAMPESTRI
da Tebe, Tombe private n. 217



Fot. Carbone

CASA E GIARDINO
da Tebe, Tombe private n. 217



Fot. Carbone

LAVANDAI
da Tebe, Tombe private n. 217



Fot. Gaddis e Seif

TOMBA DELLA REGINA NEFRTERE, SALA 1
da Tebe, Tombe reali n. 66



Fot. Gaddis e Seif

PARTICOLARE: PILASTRO DELLA SALA 4



Fot. Gaddis e Seif

PARTICOLARE: LA REGINA OFFRE AD HATHOR



Fot. Gaddis e Seif

PARTICOLARE: FIGURE DAL LIBRO DEI MORTI



Fot. Gaddis e Seif

I CAMPI CELESTI
da Tebe, Tombe private n. 1



Fot. Gaddis e Seif

ADORAZIONE AGLI DEI INFERNALI
da Tebe, Tombe private n. 1



Fot. Carbone

PREGHIERA SOTTO LA PALMA
da Tebe, Tombe private n. 3



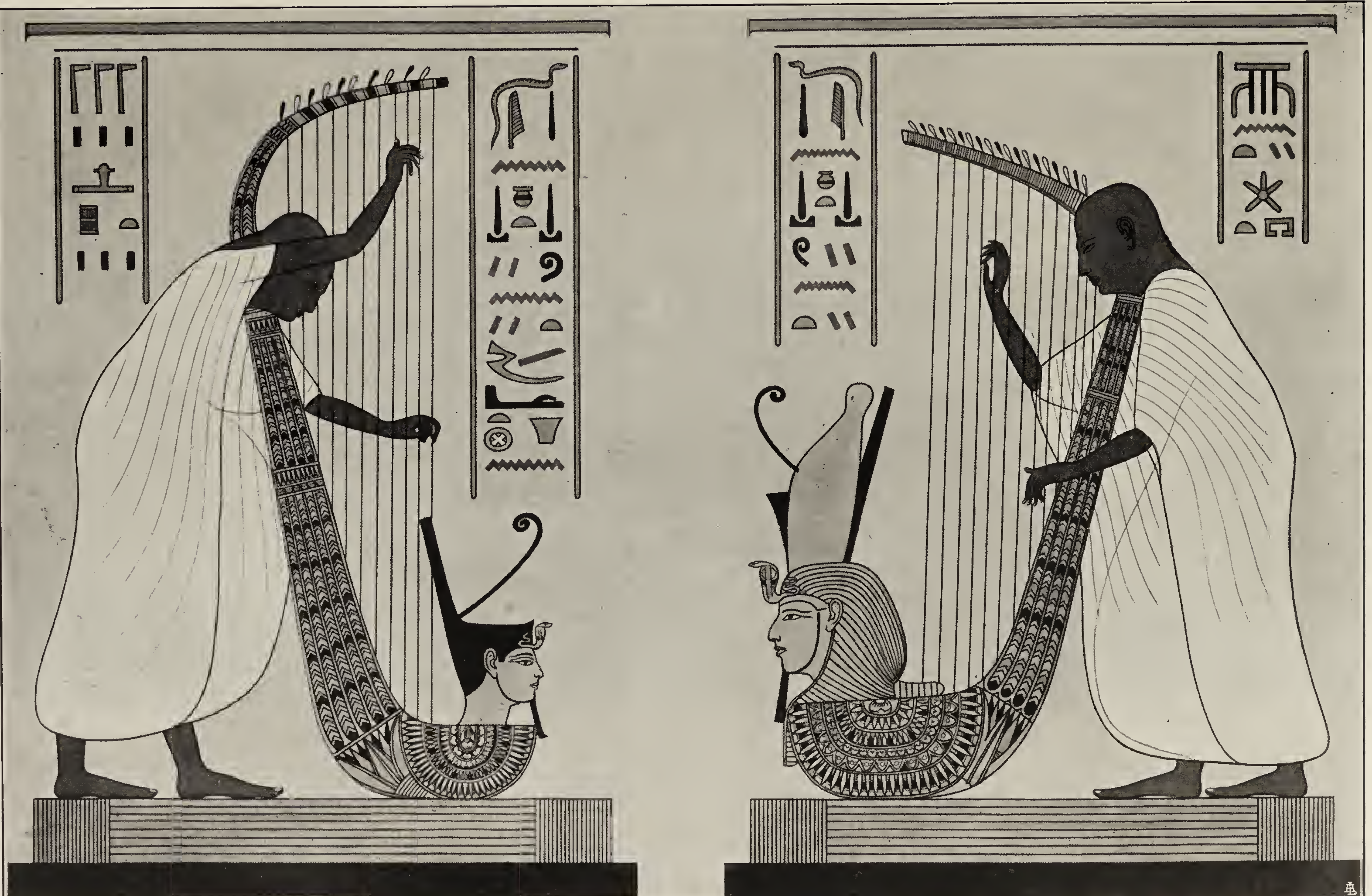
Fot. Gaddis e Seif

L'ASINAIO
da Tebe, Tombe private n. 13



Fot. Gaddis e Seif

IL DIO ANUBI PRESSO UNA MUMMIA IN FORMA DI PESCE
da Tebe, Tombe private n. 2



Fot. Carbone

ARPISTI CIECHI
da Tebe, Tombe reali n. 11



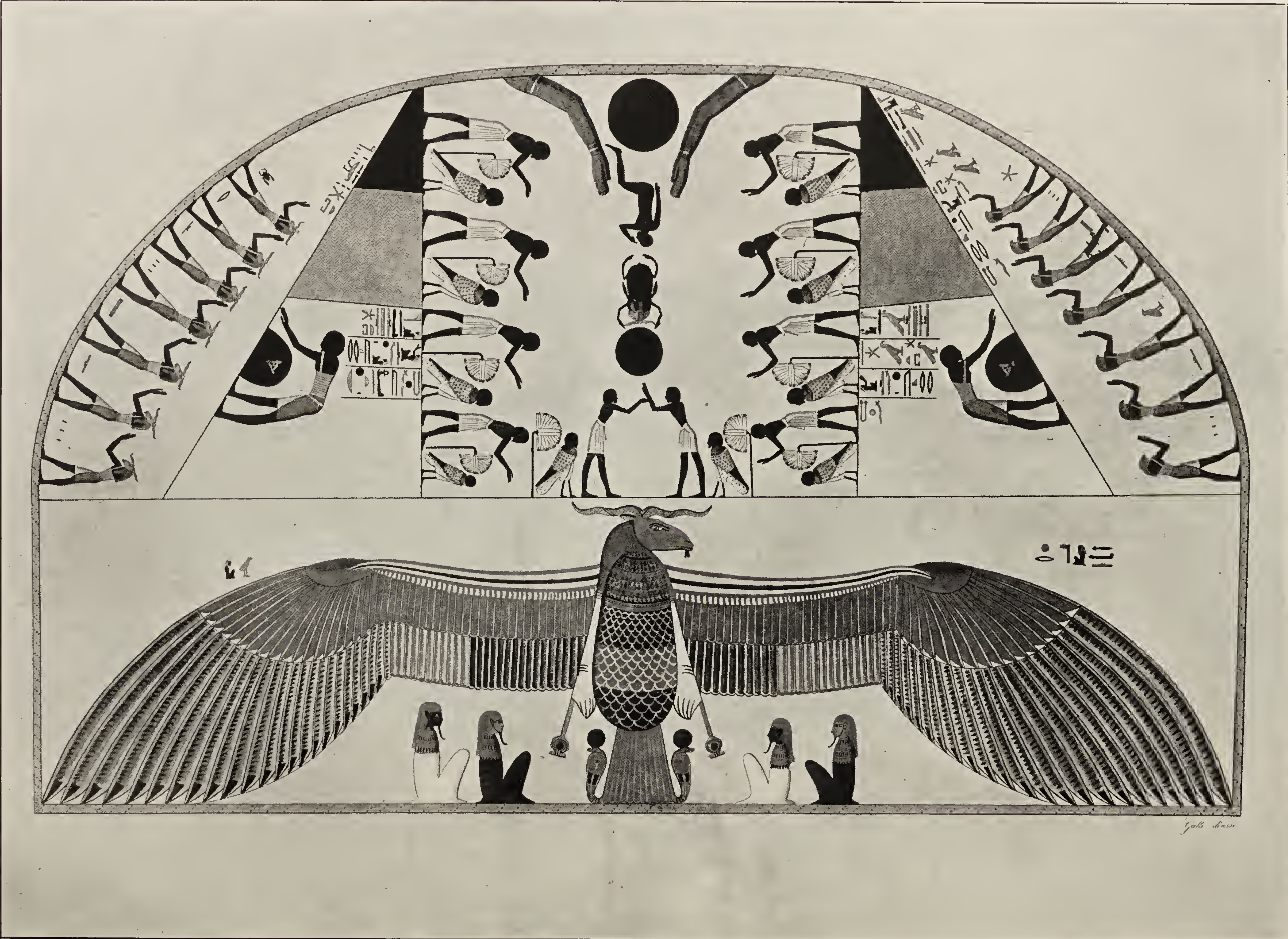
Fot. Carbone

LA CUCINA
da Tebe, Tombe reali n. 11



Fot. Carbone

RAMESSESE X ADORA IL SOLE
da Tebe, Tombe reali n. 18



Fot. Carbone

LA NASCITA DEL SOLE
da Tebe, Biban el muluk



Fot. Carbone

DEA ALLATTANTE UN BAMBINO
da Tebe, Tombe di Der-el-medina



Fot. Gaddis e Seif

RITI FUNERARI
da Tebe, Tombe private n. 58



Fot. Gaddis e Seif

PROCESSIONE D'IMMAGINI
da Tebe, Tombe private n. 58



Fot. Gaddis e Seif

FUNERALI
da Tebe, Tombe private n. 31



Fot. Museo

ARTISTA CHE PREGA IL DIO THOUT
Cairo, Museo egiziano



Fot. Baglioni - Fot. Museo

ACROBATA - LOTTATORI

Torino, Museo di Antichità - Cairo, Museo egiziano



Fot. Museo

FARAONE SUL CARRO
Cairo, Museo egiziano





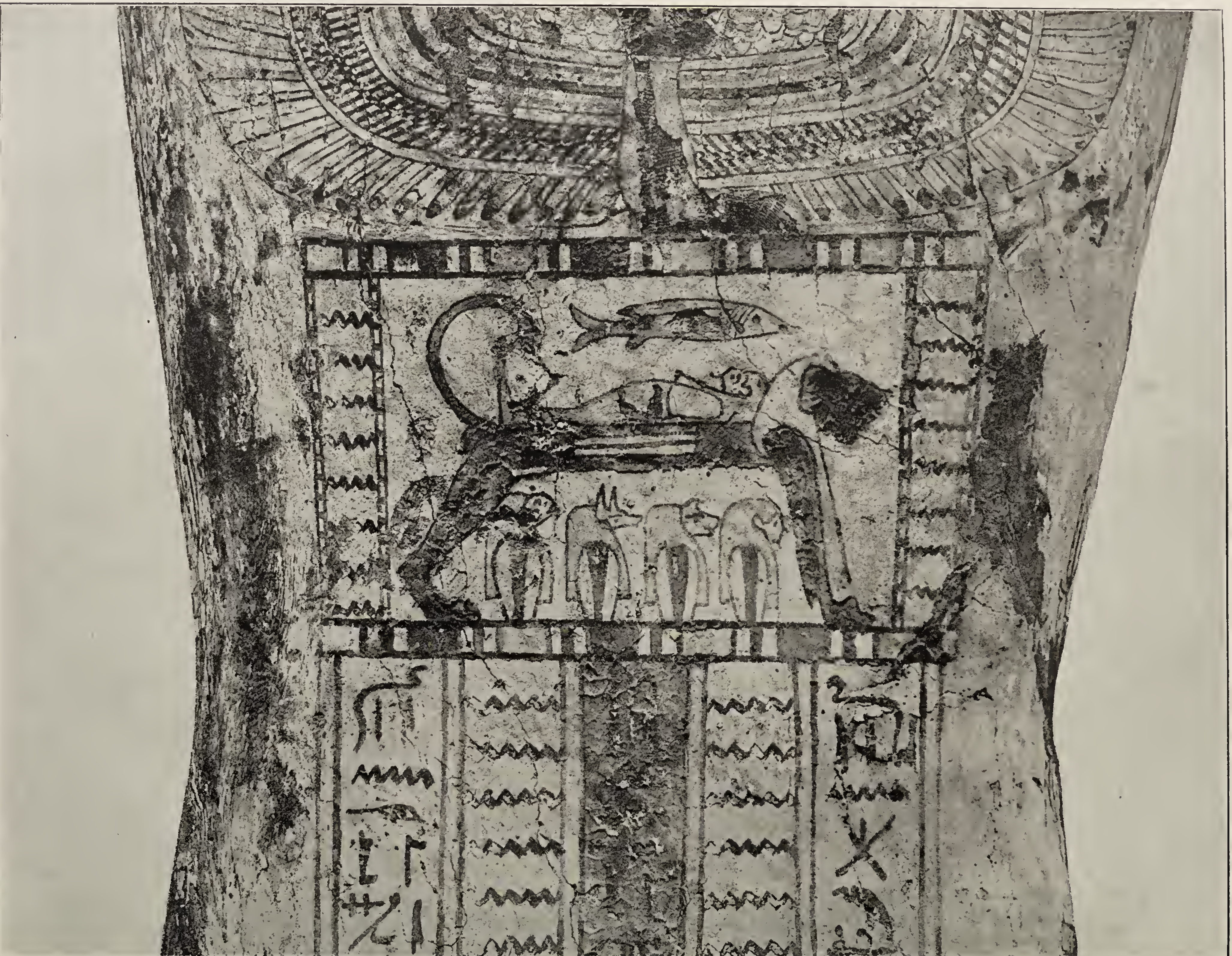
Fot. Museo

ARPISTA CIECO E CAVALLO
da Tebe - New-York, Metropolitan Museum of Art



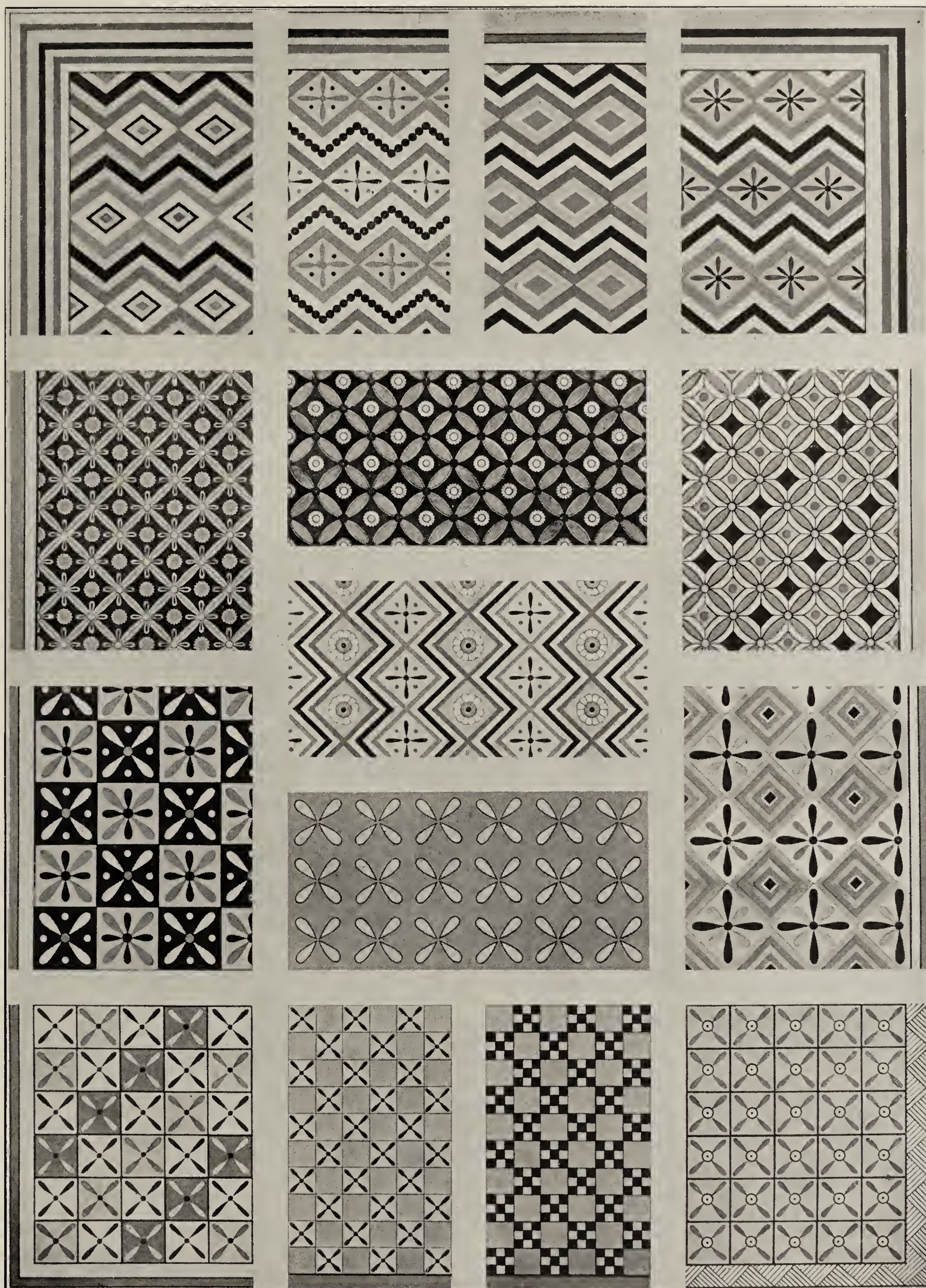
Fot. Museo

LA NECROPOLI
Cairo, Museo egiziano



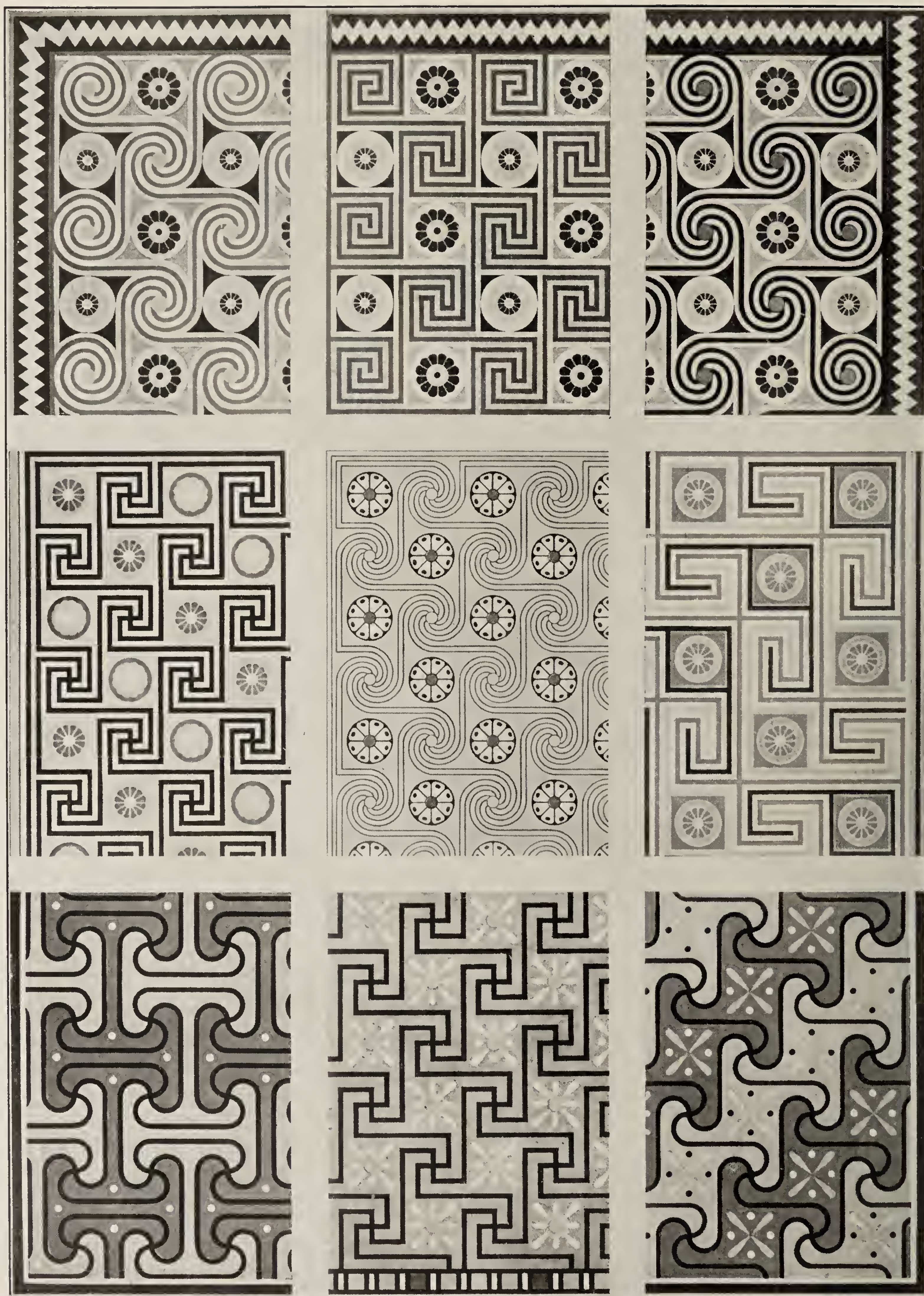
Fot. Carbone

MUMMIA SUL CATALETTO
Cairo, Museo egiziano



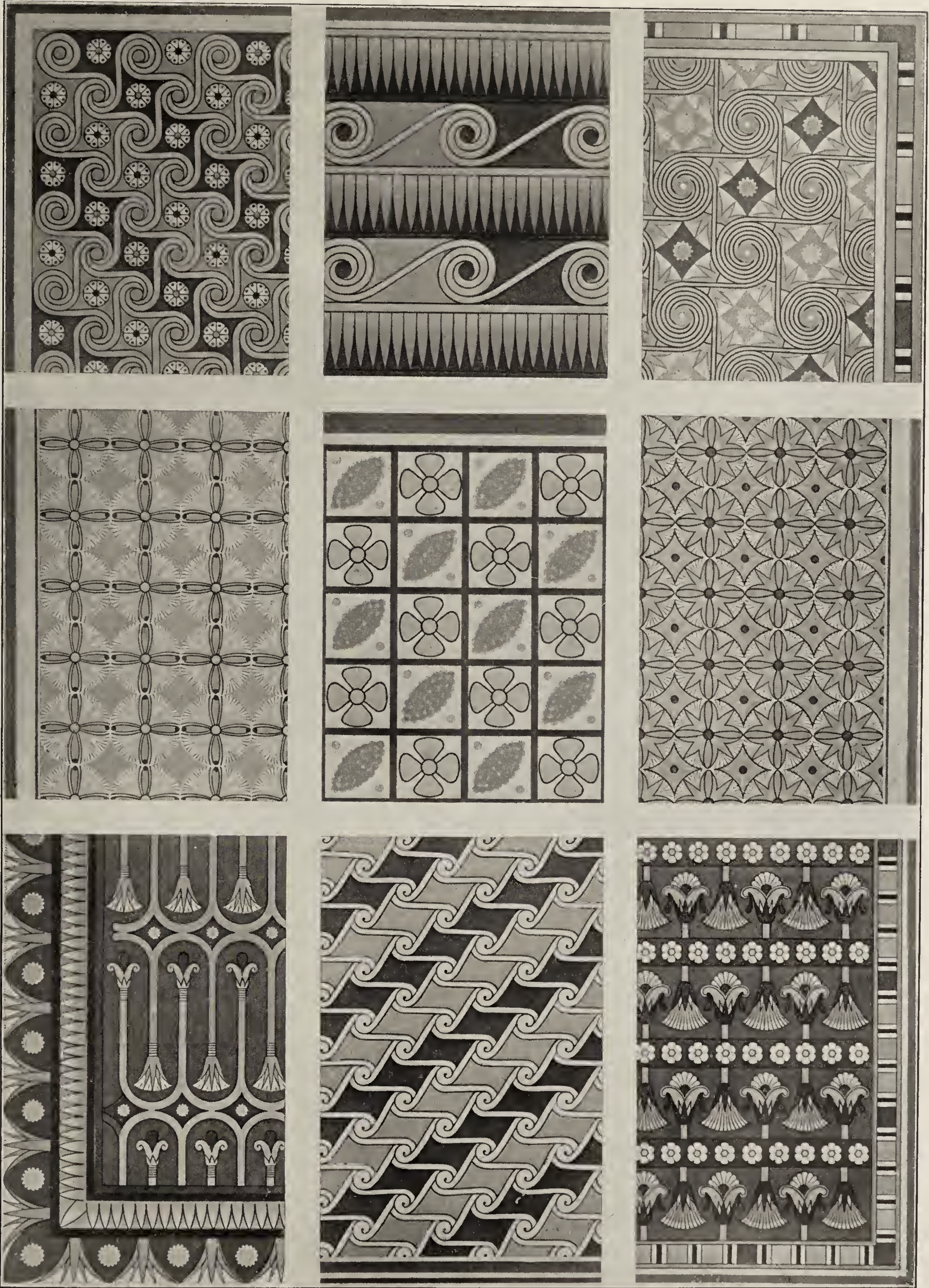
Fot. Carbone

SOFFITTI DI TOMBE



Fot. Carbone

SOFFITTI DI TOMBE



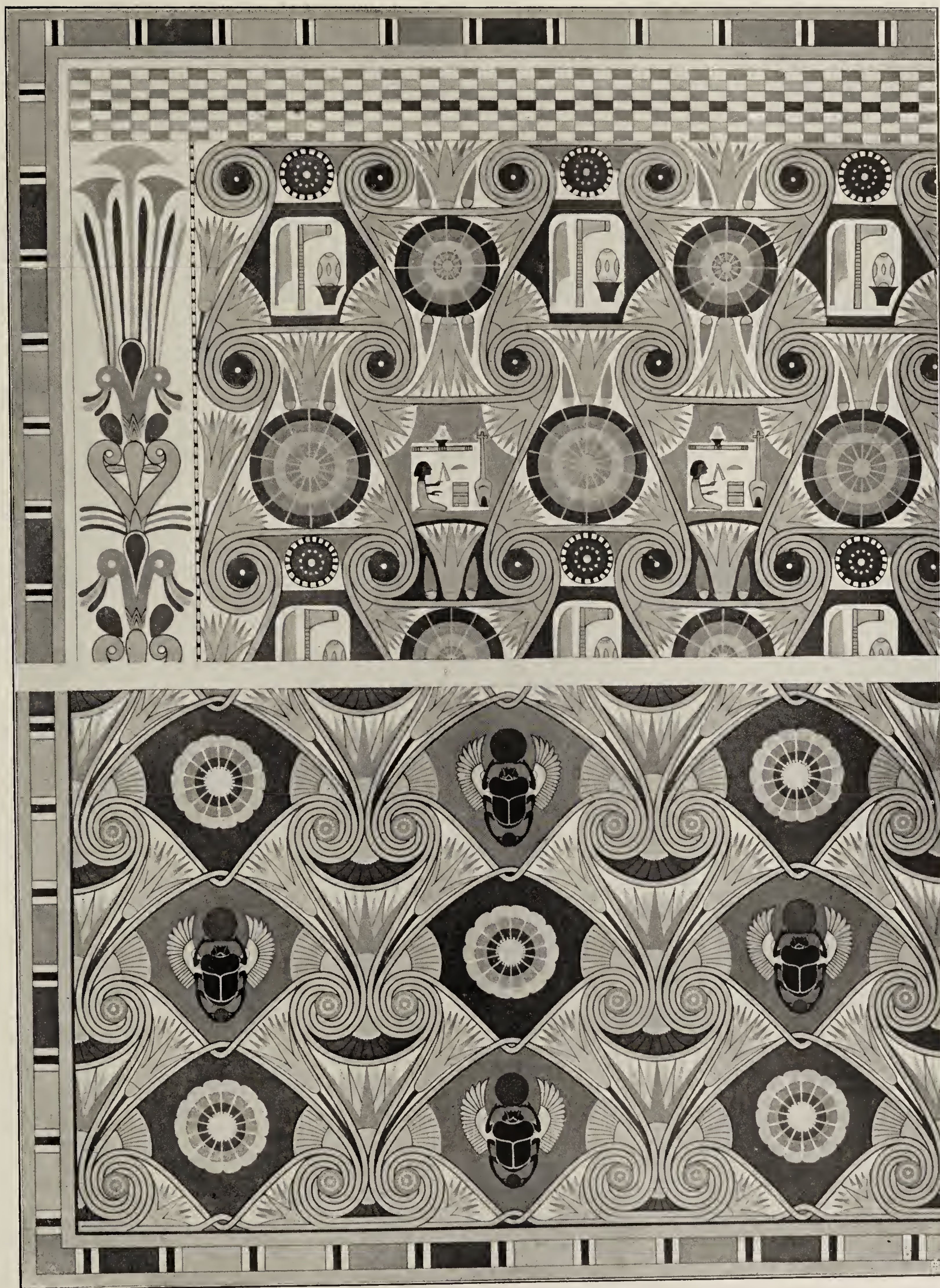
Fot. Carbone

SOFFITTI DI TOMBE



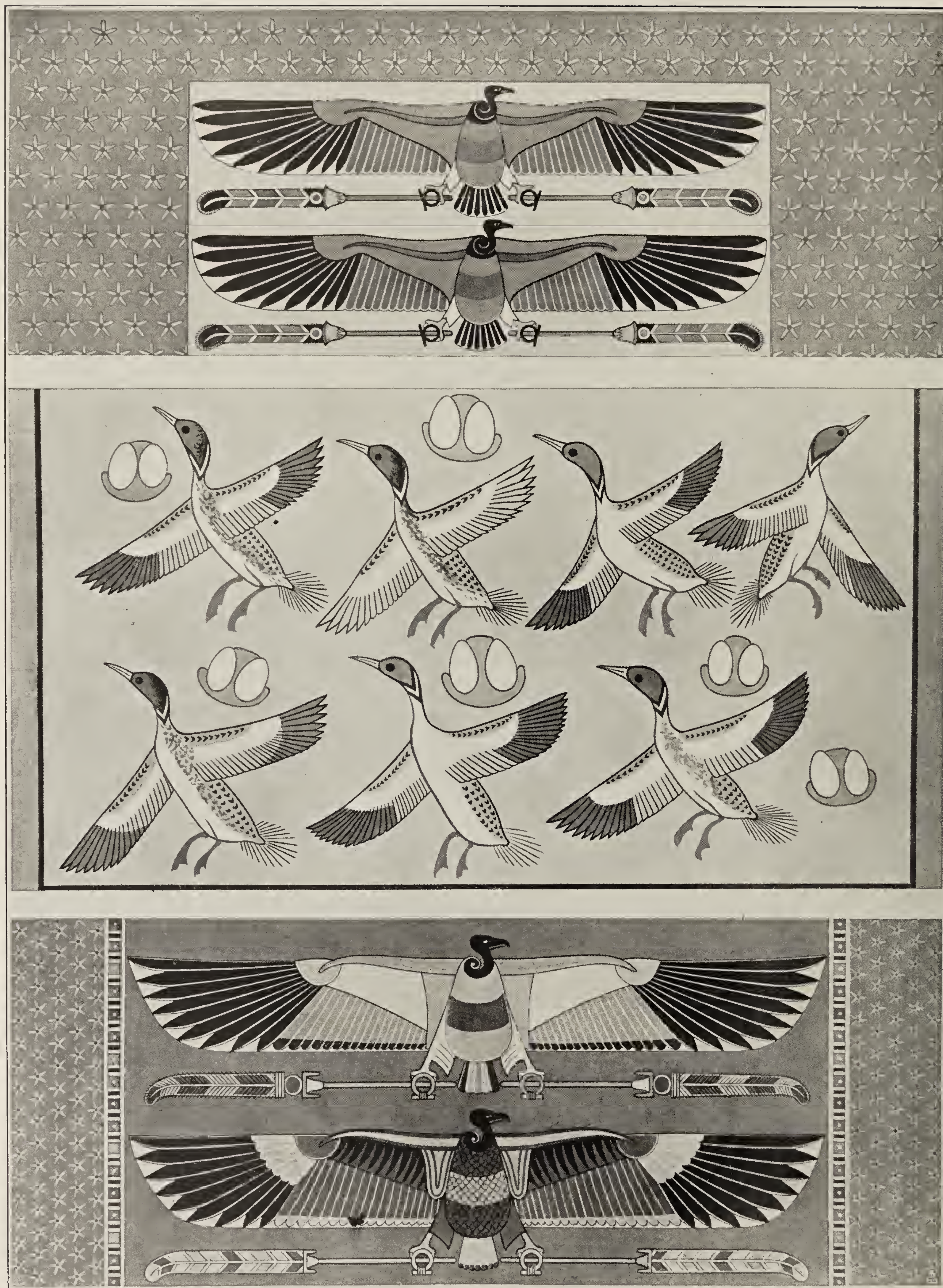
Fot. Carbone

SOFFITTI DI TOMBE



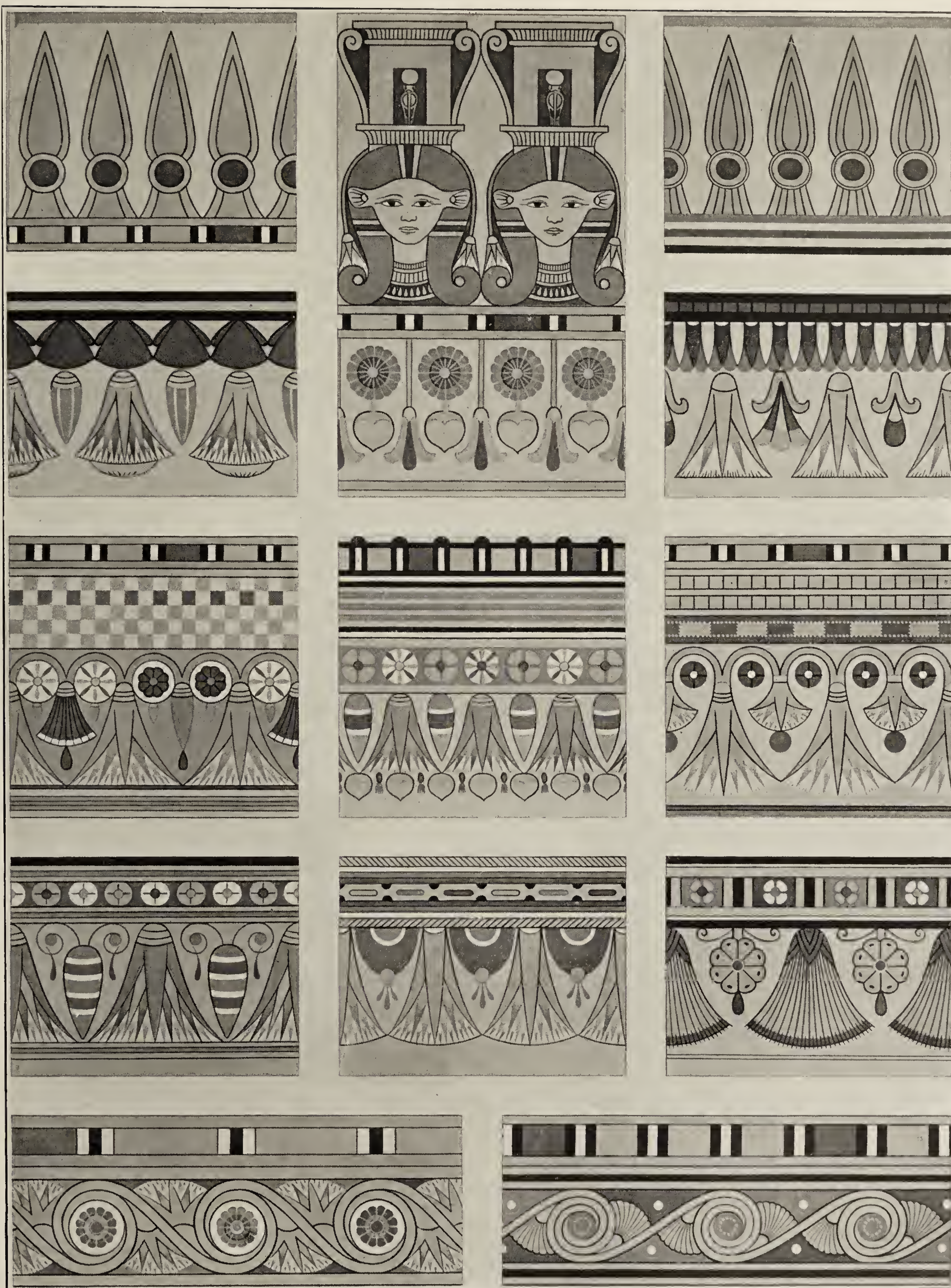
Fot. Carbone

SOFFITTI DI TOMBE



Fot. Carbone

SOFFITTI DI TOMBE



Fot. Carbone

FREGI DI PITTURE



Fot. Museo

OFFERTE AGLI DEI
Roma, Museo egiziano vaticano



Fot. Museo

OFFERTE AL MORTO
Roma, Museo egiziano vaticano



Fot. Museo

DECORAZIONE DI SARCOFAGO
Roma, Museo egiziano vaticano



Fot. Museo

ADORAZIONE AD OSIRI
dal papiro di Haj - Torino, Museo d'Antichità



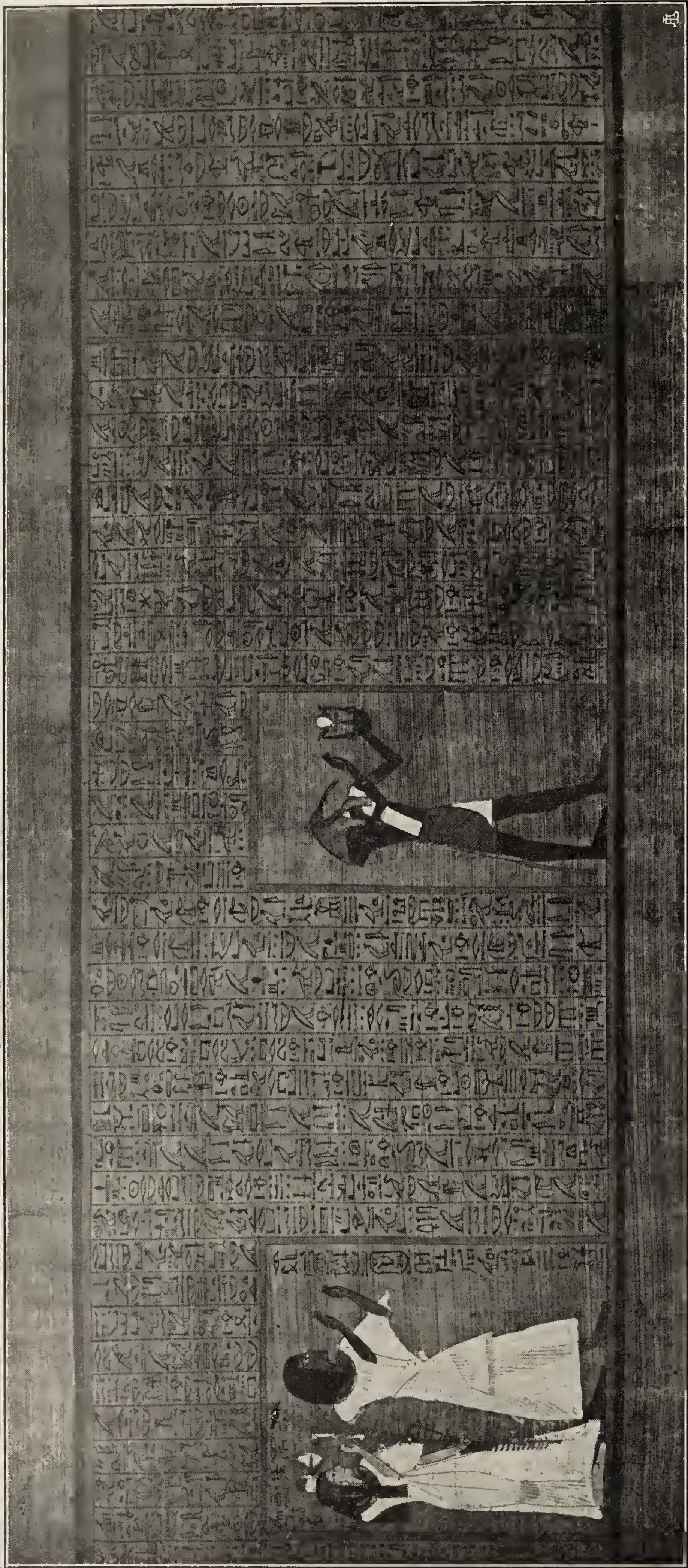
FENICE, NONNA, ANIMA
dal papiro di Haj - Torino, Museo d'Antichità

Fot. Museo



Fot. Museo

CARME CONTRO IL COCCODRILLO
dal papiro di Haj - Torino, Museo d'Antichità



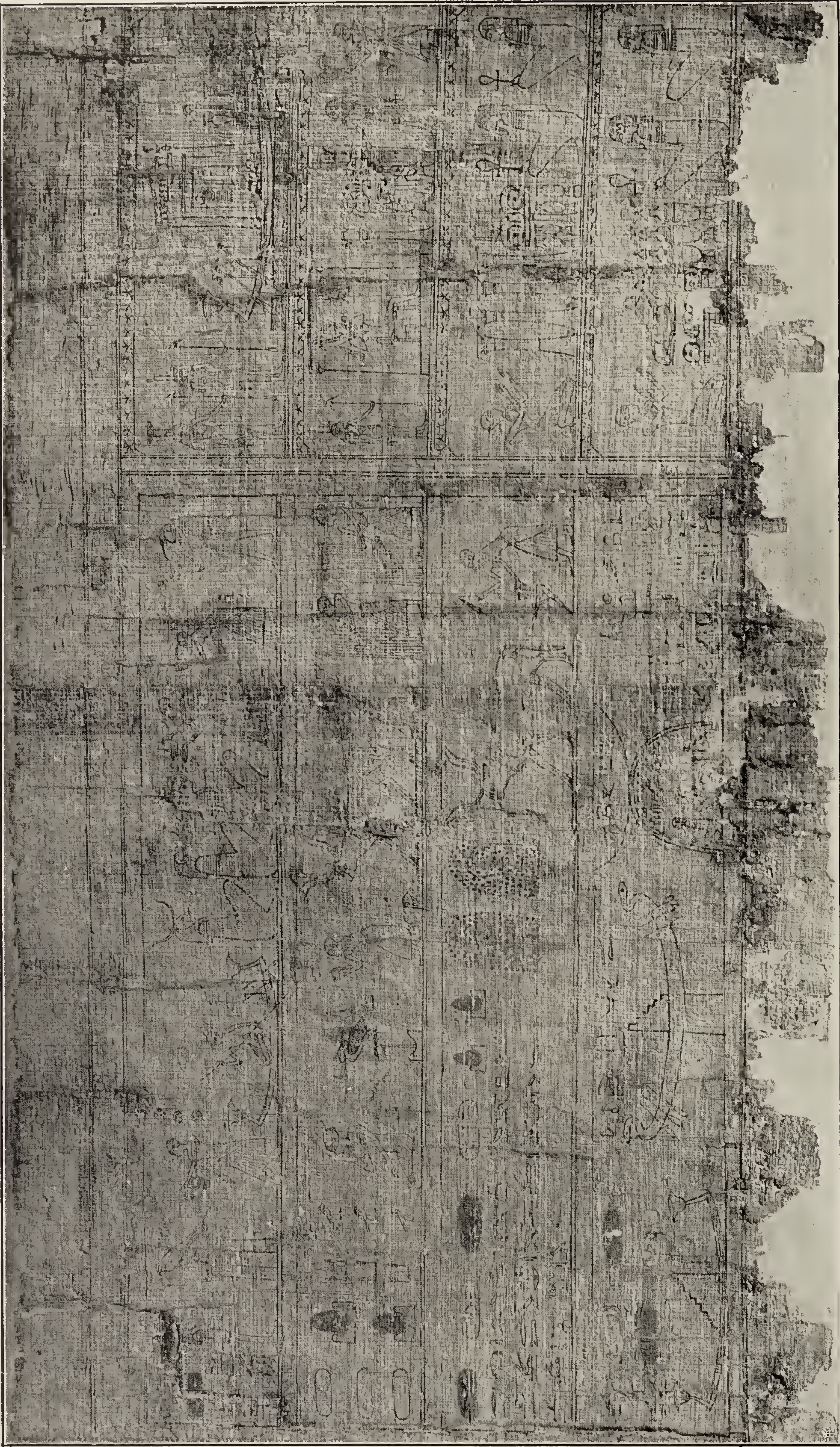
Fot. W. F. Mansell

PAPIRO FUNERARIO DI HUNOFER
Londra, British Museum



Fot. Museo

TRASPORTO DELLA MUMMIA
dal papiro di Kemarîe - Cairo, Museo egiziano



Fot. Museo

I CAMPI CELESTI

dal papiro di Pseneh - Roma, Museo egiziano vaticano



Fot. Carbone

PAPIRI SATIRICI

Torino, Museo di Antichità - Londra, British Museum

